

Aspectos constructivos de la arquitectura conventual franciscana en las Encartaciones vizcaínas. Maestros cántabros en Santa Isabel de Gordexola y Santa Clara de Balmaseda

(Building aspects of the Franciscan conventual architecture in the "encartaciones" from Biscay. Cantabrian masters in Santa Isabel de Gordexola and Santa Clara de Balmaseda)

Montero Estebas, Pedro María
Eusko Ikaskuntza
M^a Díaz de Haro, 11-1
48013 - Bilbao

BIBLID [1137-4403 (1997), 16: 269-305]

Cualquier análisis superficial de la realidad conventual del Señorío de Vizcaya en su devenir histórico nos evidenciará la pujanza mantenida en este territorio por la Orden Franciscana desde la Baja Edad Media. Reclamando la trascendencia de estos cenobios realizamos ahora una profundización en el conocimiento de los aspectos morfológico-constructivos de los conventos femeninos de Santa Isabel de Gordexola y Santa Clara de Balmaseda. Aportaremos algunas autorías inéditas hasta ahora, como la erección material del templo de Gordexola, y constataremos el peso artístico de los maestros canteros del Valle de Liendo en ambos monasterios. No es sino un reflejo fiel de la preponderancia demostrada por los cántabros en el patrimonio artístico de Las Encartaciones.

Palabras Clave: Arquitectura Monástica. Bizkaia. Encartaciones. Gordexola. Balmaseda. Maestros canteros.

Bizkaiko Jaurerriko komentuen joan-etorri historikoa gain-gainetik aztertuta, berehala konturatuko gara Frantziskotarren Ordenak lurralde honetan Erdi Aroaren lehen zatilik hona izan duen indar eta nagusitasunaz. Zenobio horien garrantzia aldarrikatu guran, Gordexolako Santa Isabel eta Balmasedako Santa Klara emakumezkoen komentuak sakonago ezagutzen ahalegindu gara, alde morfologikotik eta eraikieraren aldetik ezagutu ere. Orain arte jakin ez diren zenbait teoria ere plazaratu ditugu, hala nola Gordexolako elizaren benetako egileari buruzkoa. Ildo beretik, Liendo Haraneko maisuek monastegi bietan izandako pisu artistikoa ere erakutsiko dugu. Enkarterietako ondare artistikoan kantabriarrek izandako nagusitasunaren isla da garbia besterik ez da.

Giltz-Hitzak: Monasterioetako Arkitektura. Bizkaia. Enkarteriak. Gordexola. Balmaseda. Argintza maisuak.

N'importe quelle analyse superficielle de la réalité conventuelle de la Seigneurie de Biscaye dans son devenir historique fera ressortir la vigueur maintenue au sein de ce territoire par l'Ordre Franciscain depuis le Bas Moyen Age. En réclamant la transcendance de ces monastères, nous pénétrons dans la connaissance des aspects morphologico-constructifs des couvents féminins de Sainte Isabelle de Gordexola et de Sainte Claire de Balmaseda. Nous apportons quelques oeuvres inédites jusqu'à ce jour, comme l'érection matérielle du temple de Gordexola et nous constaterons le poids artistique des maîtres carriers de la Vallée de Liendo dans les deux monastères. Ce n'est qu'un reflet fidèle de la prépondérance démontrée par les cantabres dans le patrimoine artistique de Las Encartaciones.

Mots Clés: Architecture monastique. Bizkaia. Encartaciones. Gordexola. Balmaseda. Maîtres carriers.

Los monasterios de franciscanas de Balmaseda y Gordexola, importantes vestigios del arte conventual vizcaíno, definen una notable parcela artística al constituirse en dos de los mejores exponentes de este tipo de fundaciones femeninas en Bizkaia. Muestras de la pujanza mantenida en este territorio por la orden franciscana desde época bajomedieval, se erigen, junto con Santa Clara de Orduña y Santa Isabel de Areatza en los exponentes que con mayor pureza han conservado su idiosincrasia contrarreformista, aventajando a éstas por la coherencia que les proporciona un desarrollo formal más concentrado. Frente a ellas hemos de señalar las transformaciones sufridas en Santa Clara de Portugalete y San Antonio de Durango, o la total desaparición de las clausuras de La Cruz en Bilbao y, Santa Clara y La Concepción de Abando. Idéntica suerte corrieron la mayoría de las fundaciones masculinas de la orden. La desamortización, las guerras civiles y la industrialización son algunas de las claves de este sistemático expolio y degradación de los dos últimos siglos, pero también hemos de señalar una carencia de sensibilidad artística que denuncia en sí misma una alarmante falta de valoración de las propias señas de identidad cultural. Santa Isabel de Gordexola y Santa Clara de Balmaseda se configuran en cuanto a su madurez artística se refiere, durante el XVII. En esta centuria los institutos religiosos adquieren un especial protagonismo artístico en la provincia. Abandonados hace años por sus respectivas comunidades en busca de nuevos y más confortables asentamientos, observan hoy, con la impasibilidad que les confiere su perspectiva histórica, un futuro incierto. Bajo la tutela de las instituciones de gobierno locales se pretende una paulatina reconversión de su originaria funcionalidad con la finalidad de adecuarse a diversos usos culturales, docentes y sociales, que les permitan prolongar su existencia temporal. Esta, asegurada en Balmaseda tras la declaración de su iglesia como monumento histórico y la transformación de su preceptoria y clausura en residencia y hospedería respectivamente, se muestra más incierta en Gordexola. Desde estas páginas es nuestro deseo intentar recuperar gran parte de la identidad artística de sendos cenobios mediante el análisis de su morfología dotación y artífices, contribuyendo a demostrar la necesidad de mantener estos arquetípicos ejemplos de un arte conventual de época moderna, ya suficientemente alterado y distorsionado en nuestro ámbito territorial, como auténticas claves de un fenómeno artístico-cultural muy enriquecedor para nuestro patrimonio.

Analizada con anterioridad la trascendencia de fundadores y patronos como agentes determinantes de lo conventual en estos cenobios, ahora nos centraremos más directamente en los procesos constructivos, la morfología conventual y la identidad de algunos de sus artífices. Si bien no desvelaremos éstas en su totalidad, aportaremos autorías inéditas de cierta relevancia, caso de la iglesia de Santa Isabel de Gordexola, intentando además fijar las sucesivas fases constructivas. Aunque de forma breve, mediante el particularismo que constituyen estos cenobios, constataremos, a modo de reflejo, el protagonismo de los artífices cántabros en el territorio más occidental de Bizkaia. Esta preponderancia es patente en el patrimonio artístico encartado desde los inicios del Renacimiento hasta comienzos del Neoclasicismo. Son varios los motivos de esta relevancia en lo artístico-monumental. Parece evidente constatar la existencia de un determinismo geográfico. La comarca de las Encartaciones –siempre comprendida en su actual demarcación administrativa, de dimensión menos amplia que la idéntica denominación histórica– limita con las provincias de Burgos y Santander. Solamente este factor de vecindad justificaría la presencia de artistas cántabros en su seno. Sin embargo, creemos que su entidad es mínima frente a otros de índole religiosa, polícoadministrativa o exclusivamente artística.

Fundamental para la comprensión del fenómeno resulta la mayoritaria adscripción de la zona al obispado de Burgos. Gordexola, jurisdicción del obispado de Calahorra y La Calzada, a pesar de ser uno de los concejos de gran entidad en la zona, presenta en cuanto al fenómeno que nos ocupa, idéntico comportamiento y dominio. Quizá haya que tener en

cuenta la relevancia de Burgos como metrópoli arzobispal desde 1574 por actuar tanto en lo eclesiástico como en lo artístico como centro unificador de las sedes de Calahorra y La Calzada o Pamplona, que de ella dependían¹. Dichos vínculos se ven reforzados desde un punto de vista político-administrativo en el caso de Balmaseda. Fue fundada en 1199 por el Señor de Bortedo. Su carácter de *Camara* del Señorío y *puerto seco* entre Castilla y el Cantábrico le confieren por derecho propio la capitalidad histórica de la comarca encartada. Su estratégica ubicación dentro de una de las redes comerciales más importantes del reino castellano –la salida de la lana hacia Europa– le conferirá un protagonismo económico que desde la baja Edad Media se mantendrá vivo hasta el siglo XVIII. Se verá potenciado sobremanera desde el siglo XV, momento en el que a causa del gran desarrollo en la región castellanoleonese se establece un sistema de comunicaciones realmente denso entre los centros de Valladolid y Burgos y los puertos del Cantábrico. Se integra dentro del camino a Laredo que discurría por las tierras burgalesas de los Hocinos, Villarcayo y Medina de Pomar, formando parte de una desviación que por el Valle de Mena desemboca en Bilbao². Menor trascendencia obtiene desde esta perspectiva el Valle de Gordexola a pesar de constituir también una vía relevante de comunicación con el territorio alavés.

Aunque todos ellos son determinantes que no podemos obviar, en el fondo resultan únicamente complementarios de aquellos que acusan una naturaleza propiamente artística. Son muchos y abundantes los estudios que han demostrado la solvencia y peso de los artistas cántabros en el panorama artístico español³. Su presencia junto a los vascos desde el gótico en las mejores canterías del país confirma un protagonismo arquitectónico irrefutable⁴. Como hemos indicado, este fenómeno obtiene un adecuado reflejo en el ámbito artístico vizcaíno, donde además puede hacerse extensible a otras facetas como la retablistica y quizá también la pintura. A pesar de la falta de una sistematización exhaustiva, estos artífices se nos evidencian como una fuerza de producción muy competitiva. Síntoma inequívoco de su poder lo constituye la competencia a que sometieron a los maestros vascos en los ámbitos artísticos profesionales de mayor trascendencia dentro⁵ y fuera de su territorio.

1. D. MANSILLA, *La reorganización eclesiástica española del siglo XVI*, Roma, 1957, pp. 78-104 recoge la significación de dicha metrópoli, así como su proceso conformador.

2. José Angel GARCÍA DE CORTÁZAR, *Vizcaya en el siglo XV*, Bilbao, 1966, pp. 89-90; Jean Pierre MOLENAT, "Chemins et Ponts du Nord de la Castille au temps des Rois Catholiques" *Mélanges de la Casa de Velazquez*, N° 7, 1971, p. 115 y ss.; Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Aspectos del urbanismo vallisoletano en torno al año 1500: puertas, arrabales y puentes*, Valladolid, 1976; Juan ABAD BARRASUS, *Laredo: el arrabal y el Convento de San Francisco*, Santander, 1981, p. 110 y ss.; Martín DE LOS HEROS, *Historia de Valmaseda*, Valmaseda, 1926; Julia GÓMEZ PRIETO, *Balmaseda s. XVI-XIX. Una villa vizcaína en el Antiguo Régimen*, Bilbao, 1991, pp. 27-30.

3. Mencionemos tan sólo por lo que tienen de emblemáticos los trabajos de Fermín SOJO Y LOMBA, *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935, y E. LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (con las adiciones de J. A. CEAN BERMÚDEZ), 4 vols., Madrid, 1977 y a modo de compendio modelico tanto de artífices, como de bibliografía, María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY, Miguel Angel ARAMBURU-ZABALA, Begoña ALONSO RUIZ y Julio J. POLO SÁNCHEZ, *Artistas cántabros de la Edad Moderna (Diccionario biográfico-artístico)*, Santander, 1991.

4. José Angel BARRIO LOZA, José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, "El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII", *Kobie*, N° 10, 1980, p. 290, mantienen la preponderancia nacional de la cantería vasca y trasmerana durante todo el Renacimiento y Barroco, aunque matizan su opinión al señalar que su importancia se ve paulatinamente paliada desde el último tercio del siglo XVI.

5. Vid. al respecto María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY, "Artistas Montañeses en Vizcaya y Alava", *Estudios Vizcaínos*, N° 3, 1971, pp. 69-71 y José Angel BARRIO LOZA, "Los 'Canteros Vizcaínos': Fenómeno Migratorio Coyuntural en los siglos XVI y XVII" *Letras de Deusto*, vol. 8, N° 16, 1978, p. 173, quien señala el ocaso del cantero vizcaíno hacia mediados del siglo XVII "en que casi es totalmente sustituido por el alarife de la Trasmiera".

Hemos de reconocer que el fenómeno presenta ciclos y ritmos diferentes según se trate de una u otra arte o de los distintos siglos y estilos. Entre los motivos de dicha competitividad queremos señalar la solidez de sus propuestas artísticas, unas veces en la vanguardia, y otras asentadas en una consolidada experimentación tradicional que afianza los gustos estéticos del momento: la efectividad de su sistema productivo basado en una estructura jerarquizada que apoyada en las células de la cuadrilla, el taller y la compañía principalmente, copaban un mercado de amplio radio de acción buscando las coyunturas más activas; y la solidaridad mostrada como grupo, potenciando hasta sus últimas consecuencias el factor étnico o de procedencia, familiar y endogámico; añadir finalmente la versatilidad artística y profesional que presentan tanto en lo referente al tipo de obras como de clientes.

Centrándonos de nuevo en el ámbito comarcal en el que se insertan los conventos objeto de nuestro estudio, Las Encartaciones, hemos de destacar la labor cántabra como introductora de una vanguardia estilística en los momentos renacentista y clasicista. La Capilla del Cristo trazada en 1534 por Juan de Rasines para la familia Urrutia en San Severino de Balmaseda es aceptada como punto de partida del Renacimiento en el Señorío⁶. Rasines nos participa en este ejercicio de planta cuadrada y cubierta en bóveda estrellada sobre trompas, de una renovación conceptual evocadora de las novedades practicadas en el foco burgalés. Idéntica trascendencia obtienen en este contexto las modificaciones que propone en la misma fecha para la fábrica de Santa María de Güeñes⁷. Consiste en el abandono del plan gótico que afectaba a la cabecera y primer tramo de naves escalonadas, insertando el espíritu de unificación espacial que define a los salones renacentistas. Muy similar resulta la transformación que se observa en San Pedro de Trucios durante estos momentos. Se ha relacionado, aunque con reservas con este maestro trasmerano⁸. Juan de Rasines, no es sino el abanderado de otros maestros de reconocida solvencia como Gonzalo de Rivas, Hernando de Vega o Rodrigo de la Cantera.

Son nuevamente los cántabros quienes introducen el Clasicismo en Bizkaia por medio del territorio encartado. El diseño plasmado por Juan González de Cisniega en la portada de los pies del templo de Santa María de Güeñes⁹, representa al respecto, a pesar de su carácter secundario frente a las grandes manifestaciones como la iglesia del Colegio de San Andrés que poseyeron los jesuitas en Bilbao o el templo de Santa María de Uribarri en Durango, el papel de hito. Figuras como Pedro del Pontón, Juan de Setién, Bartolomé de la Biesca, Mateo del Río, etc., no hacen sino reflejar a nivel comarcal el peso e influencia que clanes tan significativos como los Setién, Colina, Ceballos y Del Río gozarán durante el siglo XVII y más en concreto en su segunda mitad, en toda la provincia. Su quehacer contribuye sobremana a la definición de un Barroco que ve perpetuada la estirpe clasicista en sus

6. José Angel BARRIO LOZA, "Iglesia de San Severino en Balmaseda" en *Monumentos Nacionales de Euskadi*, T. III, 1985, p. 17, se la pone en conexión con las capillas ochavadas de tradición burgalesa; Idem, "Arquitectura Religiosa en Bizkaia" en *Ibaia eta Haranak*, IV, p.104 y *Bilbao y su Entorno. Las Encartaciones*, T. III, Col. Bizkaia. Arqueología, Urbanismo y Arquitectura Histórica, Bilbao, 1991, p. 419 y 437.

7. José Angel BARRIO LOZA, "Arquitectos montañeses en Vizcaya (Güeñes, s. XVI)", Altamira, T. XLII, Santander, 1979-80, pp. 149-167; idem, *Bilbao y su Entorno...* Op. Cit. p. 513.

8. J. LOPEZ NOGUES, "Iglesia de San Pedro de Romaña, Trucios", *Monumentos de Vizcaya*, T. I, 1986, pp. 165-176;

9. José Angel BARRIO LOZA, "Iglesia de Santa María de Güeñes" en *Monumentos Nacionales de Euskadi*, Vizcaya, T. III, Bilbao, 1985, pp. 205-214 donde se relaciona dicha portada –comenzada en 1603 y terminada en 1611–, con los focos clasicistas de Burgos y Valladolid haciéndose referencia directa a Diego de Praves y a Pedro de Brizuela, éste ya en el foco segoviano (vid. p. 211).

formulaciones. Definen con ello una de las características esenciales de este estilo, demostrando ser una de las fuerzas productoras de mayor relevancia. Cobran ahora especial significación las fábricas conventuales, acaparadas en gran medida por los maestros señalados, contexto en el cual se insertan las clausuras de Balmaseda y Gordexola. Aunque menos generalizado a nivel de Señorío, donde la presencia de los cántabros cede con respecto a la centuria anterior, el siglo XVIII supone una continuación de su protagonismo en su región más occidental. Así lo demuestran Antonio de Vega, Pedro de la Biesca, Marcos de Vierna y otros.

Si bien por el momento contamos con más estudios que demuestren cualitativa y cuantitativamente los asertos anteriores, la potencia de los montañeses va más allá de la canteoría. Se extiende también a la retabística, escultura, y pintura. Destaquemos en el primer campo el retablo mayor de Güeñes (1631-42), el cual junto a su homónimo de Trucios¹⁰ constituye uno de los arranques del retablo clasicista vizcaino. Se encargan de su arquitectura Pedro de Sopeña y Bartolomé Martínez, correspondiendo la escultura a Juan de Palacio y Francisco Álvarez¹¹. Dentro de la fase churrigueresca no podemos olvidar el retablo mayor y colaterales del Colegio jesuita de la Sagrada Familia en Orduña que realizarán Felipe del Castillo y Martín del Hoyo entre 1688-9¹². Y como ejemplo rococó mencionar lo erigido por Bernardo del Anillo en Lezama en 1739. A los escultores mencionados podría añadirse una inmensa nómina, pero sólo nombraremos a Andrés de Monasterio y Jerónimo de Liermo por el carácter excepcional de los arcángeles esculpidos en piedra para la coronación de las remodeladas portadas de San Severino de Balmaseda, y Jerónimo de Argos y Miguel de Acebo, figuras clave en el panorama escultórico del XVIII vizcaino, en quienes se advierte una especialización propia del momento que les caracteriza¹³. Dentro de lo pictórico, sobre todo en su faceta de doradores destacan los Cagigas, Foncueva, Ruiz de Munar, Fernández de la Vega, Ruigómez, etc.¹⁴. Cerramos con ellos este intento de sintetizar un tanto emblemáticamente algunos de los nombres y obras que reflejan la preeminencia demostrada por los artífices de la Montaña en las manifestaciones artísticas encartadas, para pasar a continuación a incorporar nuevas obras y autorías a esta fecunda proporción.

LA ARQUITECTURA CONVENTUAL Y SU DEFINICIÓN

De variada y muy completa podemos calificar la visión histórica que nos proporcionan ambos monasterios. Su construcción tiene lugar en un periodo clave para el arte conventual en Bizkaia. En lo espiritual, Santa Isabel de Gordexola aporta una evolución desde fórmulas

10. José Angel BARRIO LOZA, "La arquitectura religiosa" en José Angel BARRIO LOZA y Roberto ASPIAZU PINEDO, *Patrimonio Monumental de Trucios*, pp. 19-22 quien juzga a los trasmeranos más capaces para lo arquitectónico que para la escultura y la talla.

11. José Angel BARRIO LOZA, "Iglesia de Santa María de Güeñes...Op. Cit. p. 212.

12. José Angel BARRIO LOZA y José Ramón VALVERDE PEÑA, "Retablos y pinturas en los colegios de la Compañía de Jesús" en *La Compañía de Jesús en Bizkaia*, Bilbao, 1991, pp. 84 y 85.

13. Julen ZORROZUA SANTISTEBAN, "El Retablo Mayor de San Juan Bautista de Murelaga (Vizcaya): la incidencia del modelo cortesano en el Rococó vasco"; *Letras de Deusto*, vol.21, Nº 49, 1991, pp. 53-66, profundiza en el estudio de estos maestros cántabros y destaca su protagonismo en el panorama de la retabística.

14. Pedro María MONTERO ESTEBAS y Julen ZORROZUA SANTISTEBAN, "Arte" en *Bizkaia, País Vasco*, Madrid, 1993, pp. 166-172 se proporciona una visión generalizada del peso de los artífices cántabros en la escultura y pintura barrocas.

premonásticas –el beaterio de San Andrés– a una plena regularización impulsada por las corrientes religiosas imperantes en el seno de la iglesia y de la propia orden franciscana. Supone una clara alternativa a Balmaseda, ejemplo de fundación de nueva planta, rigidamente vinculada a los designios dictados en el Concilio de Trento, y cuya ortodoxia será ampliamente supervisada por el arzobispo de Burgos. Desde un punto de vista material, el primero, como toda cédula monástica con origen en un beaterio, experimenta un lento proceso de consecución de la clausura. Podemos establecer dos fases claramente diferenciadas. La primera mostraría la evolución propia del beaterio desde su emplazamiento original en las casas del barrio de Ibarra, concretamente en Ibarguti –si hacemos caso a la tradición–, en el siglo XV, hasta su emplazamiento actual en la colina de Sandamendi, junto a la ermita de San Andrés, en 1512¹⁵. Tras profesar en 1617 el cuarto voto de clausura se inicia una búsqueda de la obligada madurez formal. Esta se vio incentivada en un segundo momento por la fundación en 1645 de D. Miguel de Oxirando, ya que aunque nunca tuvo un cumplimiento absoluto, impulsó definitivamente la total configuración del complejo conventual. El precio sin embargo fue muy alto. La comunidad tendría que hacer frente a sistemáticos incumplimientos de los patrones de la casa de Oxirando endeudando sus rentas y bienes. Por su parte Balmaseda gozará de la efectiva dotación realizada en 1643 por D. Juan de la Piedra Berastegui¹⁶, así como de la excelente gestión de la misma por los patronos herederos. Si en el deseo de este indiano se proporcionaba todo lo necesario para el correcto desenvolvimiento de una vida claustral, copando las necesidades primordiales de fábrica y exorno, su materialización y coherencia es deudora en muy alto grado de la labor realizada por D. Francisco de Zenarro¹⁷.

Naturaleza, morfología y devenir histórico están íntimamente ligados en estos conventos a los distintos efectos de unas fundaciones y patronatos que, instituidos en la quinta década del siglo XVII, alcanzarán a fines de la centuria la mayoría arquitectónica de ambos institutos. Las diferencias se verán claramente reflejadas en su fábrica. El 7 de Abril de 1645 D. Miguel de Oxirando, caballero de la orden de Santiago y Alguacil Mayor perpetuo del Real Consejo de Ordenes, muestra mediante su testamento el deseo de adquirir el patronazgo de la iglesia y convento de Santa Isabel de Gordexola. La elección respondía principalmente a la voluntad de ser sepultado en la capilla mayor de dicho templo. Aseguraba el mantenimiento de la comunidad con 215.000 mrs. de renta anuales situados en un juro de a 2.000 el millar sobre las Salinas de Poza. Además destinaba 4.000 ducados para que con ellos se hiciese la iglesia en cuya capilla mayor había de disponerse un nicho, al lado del evangelio,

15. Eduardo ESCARZAGA, *Descripción Histórica del Valle de Gordejuela*, Bilbao, 1920, pp. 113-115; Julián ECHEZARRAGA URIARTE, *Valle de Gordexola. Reseña Histórica* (manuscrito depositado en la Casa de Cultura de Gordexola), pp. 200-202.

16. La fecha proporcionada por Pascual MADDOZ, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, S.V. Valmaseda, Madrid, 1845, p. 469 y Martín de los HEROS, *Historia de Valmaseda*, Op. Cit. pp. 485-486 invalida las erróneas aportadas por Juan Ramón ITURRIZA, *Historia General de Vizcaya y Eptome de las Encartaciones*, Vol. 2º, Libro Tercero, Bilbao, 1967, p. 13 que situaba la fundación en 1674, error trasmitido por autores como Javier de YBARRA Y BERGE, *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 185; Daniel FULLAONDO, *La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao*, Madrid, 1971; Manuel BASAS, *Vizcaya Monumental*, Bilbao, 1982, p. 85; Carmelo ECHEGARAY, *Geografía General del País Vasco*, Bilbao, 1980, T. II, p. 902 la lleva hasta 1676.

17. Los procesos de fundación y patronato de ambos conventos se han analizado en Pedro María MONTERO ESTEBAS, "Fundación y patronazgo artístico en los conventos de franciscanas de las Encartaciones", B.R.S.V.A.P., LII, 2, San Sebastián, 1996, pp. 427-470 profundizando en la relevancia de sus protagonistas en la consecución material de sendos cenobios. El mencionado estudio obtiene ahora un complemento orientado al avance del conocimiento de las autorías y nomenclaturas artísticas adoptadas.

en el que alojar su tumba. Como patrón de todas sus memorias y obras pías nombraba al titular de su mayorazgo. Con anterioridad a la fundación de Oxirando hemos de pensar en el convento de Santa Isabel como un centro en el que una vez lograda la madurez espiritual desde 1617 se busca su correspondencia en lo formal. Queremos con ello precisar una hipotética fisonomía conventual incompleta, compuesta por unas dependencias residenciales, quizá dos de las alas que en la actualidad definen la clausura y una forzada unión a un centro cultural externo, la ermita de San Andrés. El conjunto, conforme a las reglas del monacato se vería definido en su perímetro por una cerca. Sobre estas premisas y gracias a la compra del patronato por D. Miguel, la comunidad puede alcanzar una de las dos cédulas arquitectónicas esenciales para el correcto desarrollo de la vida monástica, la iglesia.

Paralizado durante nueve años, se reanuda el proceso en 1654, año en que se pactan, mediante una escritura de patronato, las bases de la futura relación entre los patronos y la comunidad. En dicho acuerdo se adquiere legalmente el patronato perpetuo y completo, quedando su titular obligado a abonar a la comunidad los 4.000 ducados para la iglesia. No parece que dicha cuantía fuese entregada a las franciscanas, ya que será en 1678 cuando éstas concierten con maestros canteros la construcción del templo. Y aún en esta ocasión, confiadas en falsas promesas, se verían obligadas a sufragar finalmente la obra con las dotes y rentas del convento. Las obras sumieron a la comunidad en una penuria y necesidades que se verán prolongadas durante la siguiente centuria. Finalizado el templo, las religiosas acometerán un último esfuerzo constructivo levantando en torno a éste un dormitorio que cerraba la clausura mediante la definición de un patio interior. Podemos afirmar por lo tanto que la fundación de Oxirando en Gordexola supone un jalón definitivo en la transformación de un conjunto monástico incipiente, aún con una fuerte carga de eremitorio, en un convento ortodoxo, garante de una madurez formal precisada por los cánones contrarreformistas. El carácter forzado de esta mayoría arquitectónica tendrá repercusiones directas en una configuración arquitectónica final pobre e irregular.

Muy distinta será la intervención de D. Juan de la Piedra en Balmaseda. En su testamento, dado en Panamá el 28 de Marzo de 1643, ordenaba la fundación de una preceptoría para la enseñanza gratuita de gramática, así como la creación de un convento de la orden de Santa Clara en su villa natal. Señalaba 350 ducados anuales para un preceptor de gramática y un repasante que se encargarán de la docencia y otros 3.500 ducados de renta a la comunidad. Destaca en su proceder la intención de que la construcción de la preceptoría precediese a la del convento. Aunque ambos edificios ostentarían el patronato mediante la colocación de sus armas, de la Piedra antepone al mantenimiento espiritual de su memoria, el beneficio directo que la cultura reportaría a sus paisanos. Además hemos de considerar en su justa medida lo ambicioso de la empresa al abordar una fundación doble en lo que a su finalidad y materialización arquitectónica se refiere. El año de 1653 se comienza la preceptoría dando inicio a un proceso constructivo que culminará cuando en 1675 finalicen las obras del templo. En su intermedio y tras la adquisición de las oportunas licencias eclesiásticas -11 de Mayo de 1663- y reales -23 de Marzo de 1665-¹⁸, o la superación de las oposiciones del cabildo eclesiástico local mediante concordias, se erige la clausura, residencia que se verá habitada desde Noviembre de 1666. El patrón y su familia serán los únicos con derecho a enterramiento en dicho templo conventual y las clarisas, a cambio de deberes de

18. María Dolores del MONTE, "Iglesia de Santa Clara. Balmaseda" en *Monumentos de Bizkaia*, T. IV *Encartaciones-Bilbao*, p. 6 fue la primera en ahondar en un conocimiento histórico-artístico más profundo sobre esta fundación, si bien su estudio se centra preferentemente en el templo conventual.

orden espiritual, se convierten en las herederas universales del remanente de los bienes del fundador.

Esencial en el éxito del proyecto balmasedano se presenta la contribución de D. Francisco de Zenarro. Como titular del patronato se erige en su auténtico impulsor en todos los frentes. A él creemos oportuno asignar la paternidad, al menos conceptual, del plan unitario que desprende lo obrado en este conjunto histórico-artístico. Su planteamiento hace patente las diferencias entre una concepción unitaria y la aleatoria superposición de estructuras añadidas que parece regir en Gordexola. El impacto de ambas realidades en la morfología conventual es evidente. Balmaseda aporta un proceso modélico en sus facetas fundacional y constructiva conformando un conjunto integrado por tres unidades claramente definidas. Son la preceptoría, el templo y la clausura, deudoras de una funcional y arquetípica concepción barroca, producto de un patronato coherente y de una estricta supervisión eclesiástica por el arzobispo de Burgos. No ocurre lo mismo en Gordexola, cenobio que parte ya de una ubicación y estructuras preexistentes y que no parece responder a un planteamiento previo. Además la fundación y patronato de que es objeto no persigue unos resultados tan ambiciosos como en Balmaseda. Por lo que a su configuración arquitectónica se refiere sólo busca la erección de un templo cuya capilla mayor ostentará un marcado carácter funerario. Su construcción se adosa a la residencia existente completándose la clausura mediante un dormitorio que conforma un patio interior irregular y carente de claustro¹⁹.

Desde un punto de vista estilístico, los conventos que nos ocupan han sido incluidos en la línea de un continuismo con la arquitectura clasicista anterior. Se los ha definido como una versión del léxico clasicista cada vez más desnaturalizada y aburrida, una opción barroco-clasicista, desornamentada y caracterizada por una clara indefinición frente al momento previo ya citado o al arte del siglo XVIII²⁰. Son parte de un Barroco que, como se ha señalado, poco tiene que ver con las generalidades conceptuales que se atribuyen a tal epíteto²¹. Centradas sus realizaciones en la segunda mitad del siglo XVII, vemos que se insertan en un lenguaje firmemente decidido a prolongar unos esquemas y sintaxis contrarreformistas especialmente aptos para lo conventual. Independientemente de que se inscriban en una opción barroco-clasicista desornamentada, debemos tener presente su propia idiosincrasia conventual. Esta, perfectamente codificada con la Contrarreforma, fijará una serie de fórmulas prototípicas que serán comúnmente aceptadas por los institutos religiosos, al tiempo que rebasarán los límites de lo conventual para formar parte de definiciones parroquiales o privadas que ratifican su validez universal. Creemos oportuno y necesario introducir este punto de vista a la hora de realizar una valoración lo más completa posible de un fenómeno que, en relación a lo conventual, entendemos como una prolongación levemente matizada del espíritu clasicista. Cobra así mayor sentido la visión de unos monasterios cuya pieza artística más notable, la iglesia, mantiene un adecuado y funcional sistema cruciforme con tres y cuatro tramos de nave, en Balmaseda y Gordexola respectivamente, crucero marcado en planta y rematado mediante cúpula y un testero plano. Dicho esquema, desarrollado casi siempre en clave severa fue uno de los modelos de mayor éxito en los conventos femeninos. Lo demuestran los templos de mercedarias de Ajangiz, dominicas de Elorrio y los modificados o desaparecidos de agustinas y franciscanas de Durango, la Concepción, Santa Clara y la Cruz en Bilbao. El predicamento de que goza dentro de la orden franciscana viene refrenda-

19. Pedro María MONTERO ESTEBAS, "Fundación y patronazgo...", Op. Cit. (14).

20. José Angel BARRIO LOZA, *Bilbao y su entorno...* Op. Cit. p. 368.

21. José Angel BARRIO LOZA, "Arquitectura religiosa en Bizkaia", *Ibaiak eta Haranak*, Op. Cit. p. 104.

do además por los ejemplos de la cercana Gipuzkoa, entre los cuales podemos señalar las iglesias de la Concepción de Azpeltia, Isasi en Eibar, ésta última desaparecida, Santa Ana de Oñati o las dedicadas a Santa Clara en Azkoitia, Zarauz y Tolosa²².

A pesar de que la atención prestada a estos cenobios ha sido relativamente abundante, la falta de estudios pormenorizados y de enfoque monográfico a que se han visto sujetos provoca el que, aún hoy, nuestro conocimiento sobre las personalidades artísticas que los definieron sea bastante insuficiente. La fábrica arquitectónica de Santa Isabel de Gordexola permanece anónima en su totalidad. Poco más se ha avanzado con respecto a su dotación mueble. Se han señalado la autoría de su retablo mayor por el maestro arquitecto Francisco Antonio de San Pedro en 1738²³ y la presencia, hipotética por el momento, de Francisco Martínez de Arce en los colaterales²⁴. Desde un punto de vista arquitectónico sólo se conocían una serie de fechas que ayudaban a concretar el comienzo y fin de la fábrica de su templo²⁵. Mejor suerte ha sufrido Santa Clara de Balmaseda, complejo que ve documentados su retablo mayor y colaterales, espadaña, sillería de coro y preceptoría²⁶. A continuación ahondaremos en algunos de los aspectos constructivos desconocidos aportando la autoría y proceso de fábrica de la iglesia de Santa Isabel de Gordexola, puntualizaremos de manera más efectiva las fases materiales de la clausura y ampliaremos aspectos no desarrollados suficientemente para Santa Clara de Balmaseda en base a su preceptoría. Como nota común observaremos el protagonismo de los artistas cántabros en la práctica totalidad de los procesos.

El monasterio de Santa Isabel de Gordexola

Parece que es a comienzos del siglo XVI, al menos desde 1512, cuando las beatas se instalan en el lugar que ahora ocupa el convento²⁷. Su emplazamiento junto a la ermita de San Andrés haría que genéricamente se nominase a este grupo de religiosas con dicha titularidad. Muy pocas son las noticias que sobre el discurrir material del beaterio poseemos. Únicamente se ha apuntado que la ermita de San Andrés se encontraba en el lugar que actualmente ocupan las dependencias de la portería del convento y que el beaterio se construyó a pocos metros de distancia de esta, en su parte sur, alargándose hacia el barrio de Ibarra²⁸. Constaba

22. Dichos templos obtienen un estudio exhaustivo en Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El Arte en los conventos de franciscanas de Guipuzcoa*, Tesis doctoral inédita, cuya consulta facilitada por el autor, agradecemos sinceramente.

23. José Angel BARRIO LOZA, "La arquitectura religiosa" en José Angel BARRIO LOZA, Nieves BASURTO FERRO, *Patrimonio Monumental de Gordexola*, Bilbao, 1994, p. 26.

24. José Angel BARRIO LOZA, *Bilbao y su Entorno...* Op. Cit. p. 498.

25. Eduardo ESCARZAGA, *Descripción Histórica...* Op. Cit. p. 114 proporcionó la fecha errónea de 1668 como el inicio de las obras del templo, suministrándonos la propia fábrica su finalización en 1682. Así lo demuestra la clave del arco fajón entre la nave y el crucero.

26. María Dolores del MONTE, "Iglesia de Santa Clara. Balmaseda", Op. Cit. nos informa de la finalización de los aspectos constructivos por el maestro Francisco Martínez de Arce, quien también realizará el retablo mayor y colaterales, así como la sillería de coro. Por su parte, José Angel BARRIO LOZA, *Bilbao y su Entorno...* Op. Cit. p. 441 apunta la construcción de la preceptoría desde 1653 bajo la traza de Pedro de Ocejo.

27. Dicha fecha parece proporcionarla inicialmente Eduardo ESCARZAGA, *Descripción Histórica...* Op. Cit. p. 114, deduciéndola al parecer de datos indirectos como la denominación de beatas de San Andrés y su presencia en los libros de la parroquia de San Juan de Molinar desde 1513.

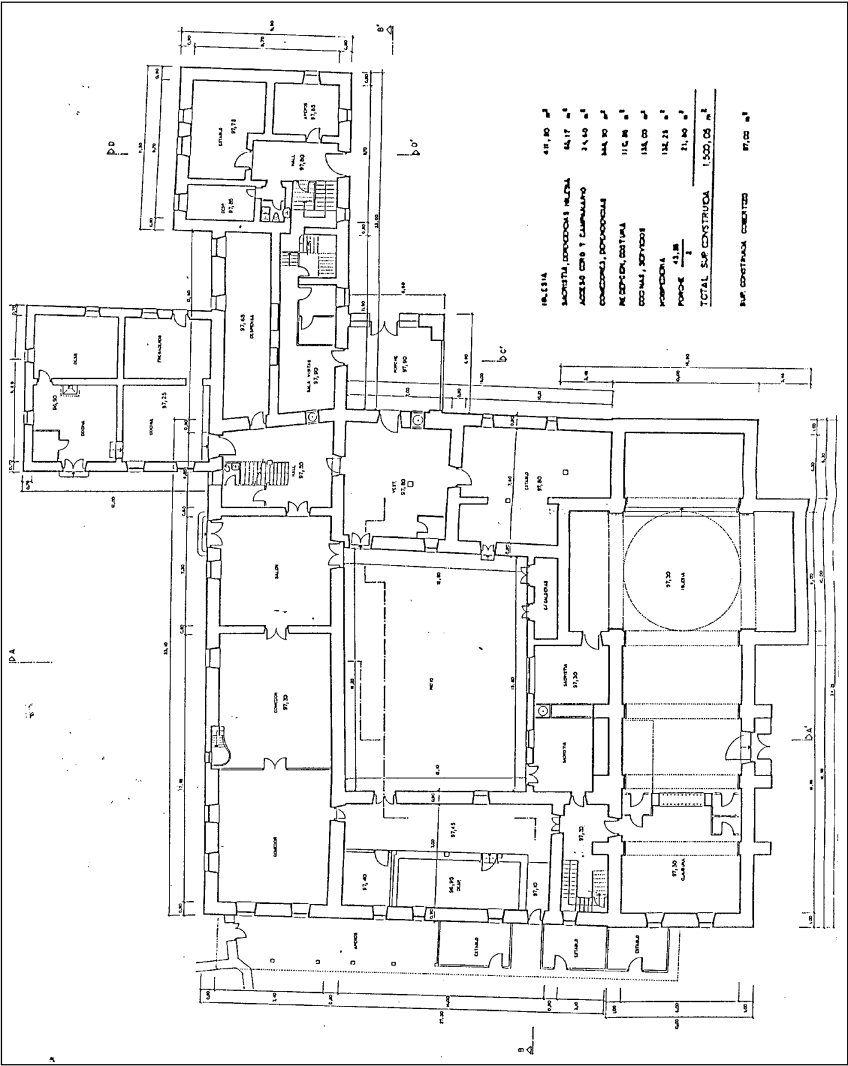
28. Julián ECHEZARRAGA URIARTE, *Valle de Gordexola...* Op. Cit. p. 201.

de planta baja y un piso en altura, y se identificaría aproximadamente con las dependencias destinadas a cocinas, fregaderos y despensas, que, junto a lo que sería casa vicarial, rompen, a modo de sendas prolongaciones, la unidad que forman clausura e iglesia. Aunque por el momento no poseemos datos documentales que avalen dicha hipótesis somos partidarios de su aceptación. Nos inclina a ello la irregularidad, ya señalada, de su disposición dentro de la planimetría del conjunto. Semejante desmembramiento de una unidad fundamental de servicios para la vida doméstica no es nada frecuente en la planificación de los conventos franciscanos que conocemos en la seráfica Provincia de Cantabria. Cabe pues la posible admisión de su morfología constructiva, a pesar de evidentes transformaciones posteriores, como un primer hito constructivo, al menos en lo que a su ubicación se refiere.

Este primer jalón se vería forzado a su ampliación al menos desde 1617-8, momento en que las religiosas acogen la clausura y profesan en la Tercera Orden Regular de Santa Isabel. La observancia que este cuarto voto conlleva en cuanto a una perfección de la vida religiosa, ya claramente decidida a una mayoría de edad, comporta paralelamente unas indisolubles exigencias materiales. Estas, obligarían a una serie de transformaciones o mejor quizá, ampliaciones constructivas, en base a la ortodoxia reclamada por la doctrina contrarreformista y las presiones eclesiásticas ejercidas en su doble frente obispal y franciscano desde la segunda mitad del XVI. El incipiente beaterio se vería abocado a una madurez formal que cubriese los mínimos exigibles a todo complejo conventual, una clausura concebida en torno a un claustro y un templo monástico propio que cubriese las necesidades litúrgicas a que se ve sujeta toda comunidad regular. Parece lógico pensar que si ya en 1618 se ha profesado en la Tercera Orden de Santa Isabel, tras un año de experimentación y aprendizaje de la perfecta clausura, con anterioridad a esta fecha se habrían iniciado transformaciones encaminadas a lograr un aislamiento material respecto al exterior. Desconocemos cual pudo ser la evolución de las dependencias claustrales durante el siglo XVI, pero creemos posible hablar de un desarrollo, cuando menos poco sustancial, que vendría determinado por unas necesidades domésticas elementales y los servicios obligados a toda economía abocada en mayor o menor grado al autoabastecimiento. Dicho desarrollo se vería sufragado con los capitales de dotes, censos y bienes de la comunidad.

Otra posibilidad implicaría ya una decidida ampliación del núcleo inicial del beaterio para 1617, momento en que, debido a la rigurosidad de la clausura y a su reglamentación, la infraestructura doméstica debería cubrir unas necesidades mínimas que, si no se habían logrado con anterioridad, habrían de alcanzarse ahora con prontitud. Hemos de pensar además de las dependencias y servicios comunes en una distribución individual de celdas, exigible en base a una práctica habitual por el obispo D. Pedro González de Castilla cuando concedió la licencia para la clausura en Febrero de 1617. Pero tampoco podemos descartar la alternativa de un proyecto de futuro que fuese completando paulatinamente todas las necesidades. Lo que sí podemos afirmar categóricamente es que para 1678, fecha de inicio de la fábrica del actual templo conventual, ya existían dos de las tres alas residenciales o dormitorios que cierran la clausura junto con el templo. Se trata de las dependencias que actualmente unen la zona inicial del beaterio con el coro de la iglesia, es decir, las alas sur y oriental. De su existencia se nos habla en el condicionado establecido para la construcción de dicho templo.

Con la erección de la iglesia entre 1678-1682 tan sólo restaba para la perfección de la clausura cerrar el flanco existente entre la cabecera del templo y el núcleo más antiguo. Esta última fase se abordaba en 1687, momento en que la comunidad solicita a D. Pedro de Lepe, obispo de Calahorra y La Calzada, licencia para el traslado de la ermita de San Andrés al paraje en el que hoy se encuentra. Obstaculizaba la construcción del último dor-



Convento de Santa Isabel de Gordexola. Planta Baja (Estado actual). Planos: Sebastián Uriarte Ortega

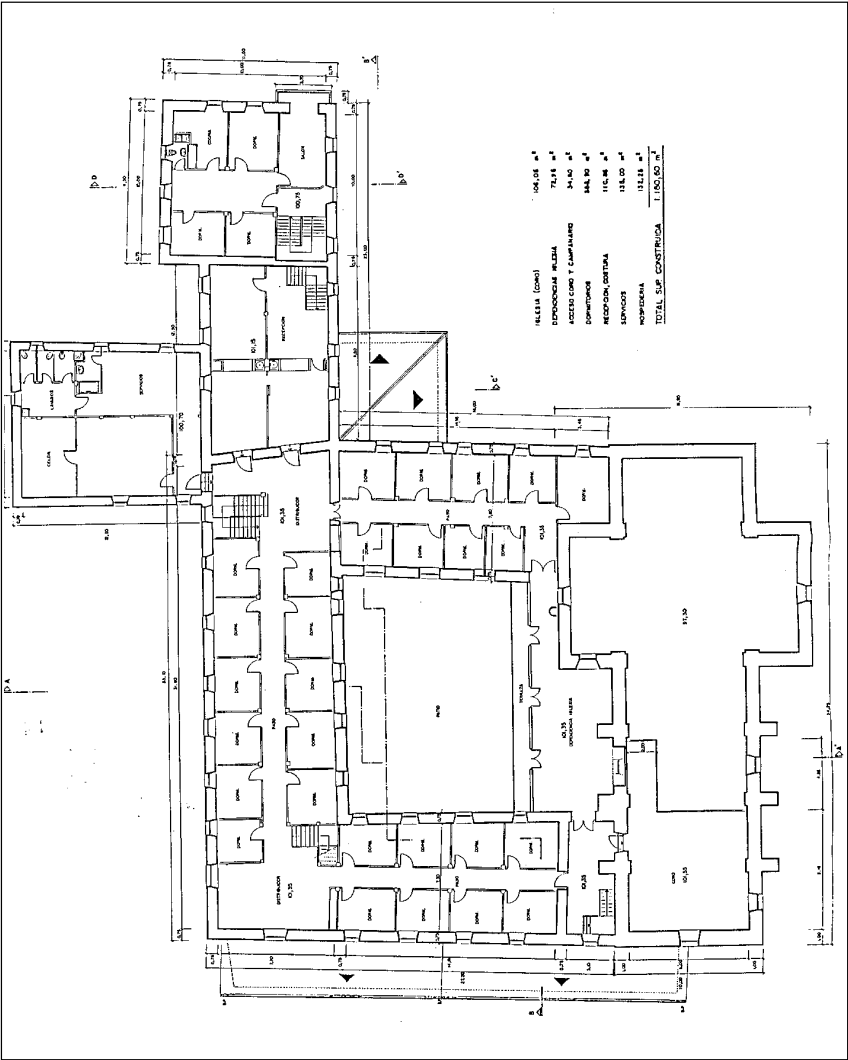
mitorio retrasando la obra. También se advierte que amenazaba pronta ruina. En un principio la intención de las franciscanas encontró la oposición del Valle de Gordexola, el cual se negó a la solicitud de mutación presentada por el vicario del convento fray Blas de la Hoz. Cerrada la vía del diálogo la comunidad concede poderes el 1 de Abril de 1687 a sus agentes en Madrid, Calahorra y Burgos para que interpongan las demandas oportunas a la solución del conflicto ante todas las justicias eclesiásticas y seglares. En él sor María Francisca de Oxirando, abadesa, y todas las religiosas afirman que desde tiempo inmemorial han utilizado el coro de la ermita de San Andres situado en el interior de la clausura y que se ven obligadas a su derribo para completar la clausura con un nuevo dormitorio²⁹. Sus repetidas solicitudes a la justicia y regimiento del Valle para la autorización necesaria a su traslado, no habían provocado mas que negativas.

A tenor del desenlace final lo que parece buscaba el gobierno del Valle era la obtención del compromiso y obligación por las religiosas de financiar el traslado y posterior edificación de la ermita. Una vez asumida esta carga tuvieron lugar la concordia y capitulaciones necesarias ante el escribano Domingo de Ayerdi Salazar, concediéndose el poder para el traslado el 1 de Mayo de 1687. Superado el escoyo local, la abadesa eleva una petición explicando que el deseo obispal de demorar la concesión hasta su visita causaría *"Grabissimo detrimento de dho Convento por ttener como ttengan diez ofiziales ttaxando en las paredes de el dormitorio de dho convento y que la capilla de dha ermita la ttengan por dentro de la claussura con dos puntales para que nosse cayesse Y assi bien esmolido la parte prinzipal de los claustros y larrexa de un locuttorio sin ttener texa alguna en el. Y que siendo ynpossible Azer la ffabrica de dho convento sin que se cayesse dha capilla corriendo el quarto por junto aella donde estan dhos puntales que settemian tener pleytos Y disensiones con dha rrepublica Y Por lo contrario seguirsele gravissimos gastos mediannte el axuste que ttengan echo con los ofiziales Questan reedificando el quarto de dho dormitorio por escrip^a publica"*³⁰.

Por todo ello se pedía al escribano Alonso de Urrutia Salazar que reconociese la obra y diese testimonio de su estado. Tras acceder, Urrutia declara ser cierto lo expuesto. Afirma haber visto cómo en el interior del convento había unas paredes con toda la carpintería demolida y sujetadas por unos pies embutidos en ellas. La ruina afectaba al horno de cocer pan, uno de los locutorios que se encontraba a cielo raso y a la capilla de la ermita, la cual estaba apuntalada con diversas maderas para evitar que se viniera abajo. La gravedad del informe provocaría la concesión de licencia el 8 de Junio. Fue otorgada por Lepe en Cornago. Ya se habrían concebido para entonces las condiciones para la fábrica de la nueva ermita. Se presentan para su remate el 1 de Mayo de 1687, apareciendo firmadas por el vicario fray Blas de la Hoz. Señalan su ubicación frente a la puerta de la iglesia del convento, en heredad de Dña. Micaela de Villanueva. Debía finalizarse para el día de todos los santos. Proporciona sus dimensiones internas con una largura de 40 pies por 20 de ancho y 23 de alto, además de los cimientos. Conforme a la traza habría de constar de tres capillas, cubriéndose la primera de

29. Archivo de Santa Isabel de Gordexola, (actualmente depositado en el Archivo Eclesiástico de Vizcaya, Derio), vid. Leg^o *"Diligencias, que la m^{te}. Abadesa y Religiosas de este convento de Santa Ysabel del Valle de Godejuela, practicaron para que se removiese a otra parte la hermita de S^{ta}. Andres Apostol que estaba dentro de este dho convento, e impedia la estension de la fabrica de el ofreciendose la comunidad a trasladar, a su costa, a paraje decente, como en efecto la traslado al paraje y sitio donde se halla..."* En el se inserta toda la documentación sobre las solicitudes, poderes, concordias e informes encaminados a la consecución de la licencia de traslado de la ermita de San Andrés, titularidad que hoy comparte con la de San Jorge.

30. A. S. I. G. Op. Cit., vid. el informe que el 8 de Mayo de 1687 otorga el escribano Alonso de Urrutia Salazar sobre el estado del convento en la zona cercana a dicha ermita y su capilla.



Convento de Santa Isabel de Gordexola. Planta primera (estado actual). Planos Sebastián Uriarte Ortega

ellas con una media naranja de 20 pies de largo. Sus arcos torales se definirían mediante piedra labrada y atrinchetada, dicción que se repetiría en los arcos de las restantes capillas. Estos descansarían en pilastras que obtendrían su adecuada correspondencia en los cuatro estribos exteriores. Las dos capillas restantes tendrían 10 pies de largo. La cerradura o fachada se concibe tal y como hoy la vemos, con un acceso adintelado y dos ventanas flanqueándolo. Sin embargo no presenta el pórtico delantero sobre columnas que se estipula³¹.

Establecidas las fases constructivas de la clausura centrémonos en el *templo monástico* para desvelar su hasta ahora anónima autoría. Su erección fue rematada el 12 de Mayo de 1678 en la puerta reglar del convento por Juan de Hernando Gutiérrez y José de la Cueva, maestros canteros del Valle de Liendo como principales, y en nombre de Pedro Fol. de la Iseca, también maestro cantero de idéntica procedencia. La obligación fue presenciada por la abadesa Antonia Jacinta Bentura de la Puente y el resto de la comunidad, dando el debido testimonio Alonso de Urrutia³². Como fiadores presentaron a D. Melchor de Terreros Hurtado de Ibarguen y a D. Antonio de Villanueva, ambos vecinos del Valle de Gordexola. Se concertaban a fabricar el templo que en dicho convento pretendían hacer las religiosas *"según las condiciones y traza dedha Yglesia explicada, Por dhas condiciones"* por la cantidad de 4500 ducados de vellón. Estos se les irían entregando según fuesen obrando, ya que con ellos se pagarían los materiales y el trabajo de los oficiales encargados de dicha fábrica. Para su cumplimiento las monjas comprometían los propios y rentas de dicho convento, recursos que finalmente serían los que financiarían la construcción³³.

No parece deducirse que sea Hernando el autor de la traza y condiciones, sino que más bien se obliga con un proyecto previamente planteado por un tracista desconocido. Sin embargo la relación ahora señalada con la edificación material del templo, constituye la aportación más importante de lo hasta aquí conocido y realizado por dicho maestro. Hemos de pensar que su personalidad artística permanece aún en un cierto anonimato que no permite un posicionamiento claro sobre la valía de este cantero. Lo más destacado de que se le tenía conocimiento era la remodelación en 1675 de la Torre de La Puente o de Romarate en Sodupe. En esta ocasión actúa junto a Mateo del Río en una interesante transformación de una torre medieval adoptando unas directrices basadas en dos premisas básicas. Se sigue un criterio acorde a los presupuestos coetáneos de habitabilidad ampliando la superficie interior, multiplicando estancias y regularizando su iluminación, pero se actúa de manera consciente al carácter histórico de la edificación y desde el respeto a la tradición se le añade un adarve almenado de gran carácter³⁴. No acabará aquí la relación o contactos con

31. Archivo del convento de Franciscanos de Zarauz, Leg^o *"Condiciones Con que Se Remata La hermita que sea de azer nueva des desuplanta frente dela puerta dela Yglesia deste Conv^{to}. de Santa Ysabel destevall de gordojuela dela Boca^{zn}. del glorioso apostol San andres"*.

(En este archivo se guarda otra parte de la documentación que correspondiente al cenobio de Gordexola se dispuso entre las instancias eclesiásticas tras su abandono por la comunidad. Hemos de agradecer aquí el acceso a la parte cobijada en el Archivo Diocesano de Derio, restringido al público por orden de las religiosas, a la presidenta de la Federación de Nuestra Señora de Aranzazu Madres Clarisas de Cantabria, Sor Blanca María Mateo).

32. A. F. Z. Leg^o *"Aquí Consta lo q^{da}. Costo Esta yglesia de S^{ta}. ysabel de Gordejuela, y su reformation y la com-postura de el organo"*.

33. Pedro María MONTERO ESTEBAS, "Fundación y Patronazgo Artístico en los conventos..." Op. Cit. donde se pone de manifiesto el esfuerzo realizado por las religiosas para la financiación del templo.

34. José Ángel BARRIO LOZA, "Los Monumentos" en *Guía del Camino de Santiago en Bizkaia*, Bilbao, 1991, p. 139, donde se señala además que dicha reconversión fue posible gracias al dinero que envió desde México D. Simón de La Puente.

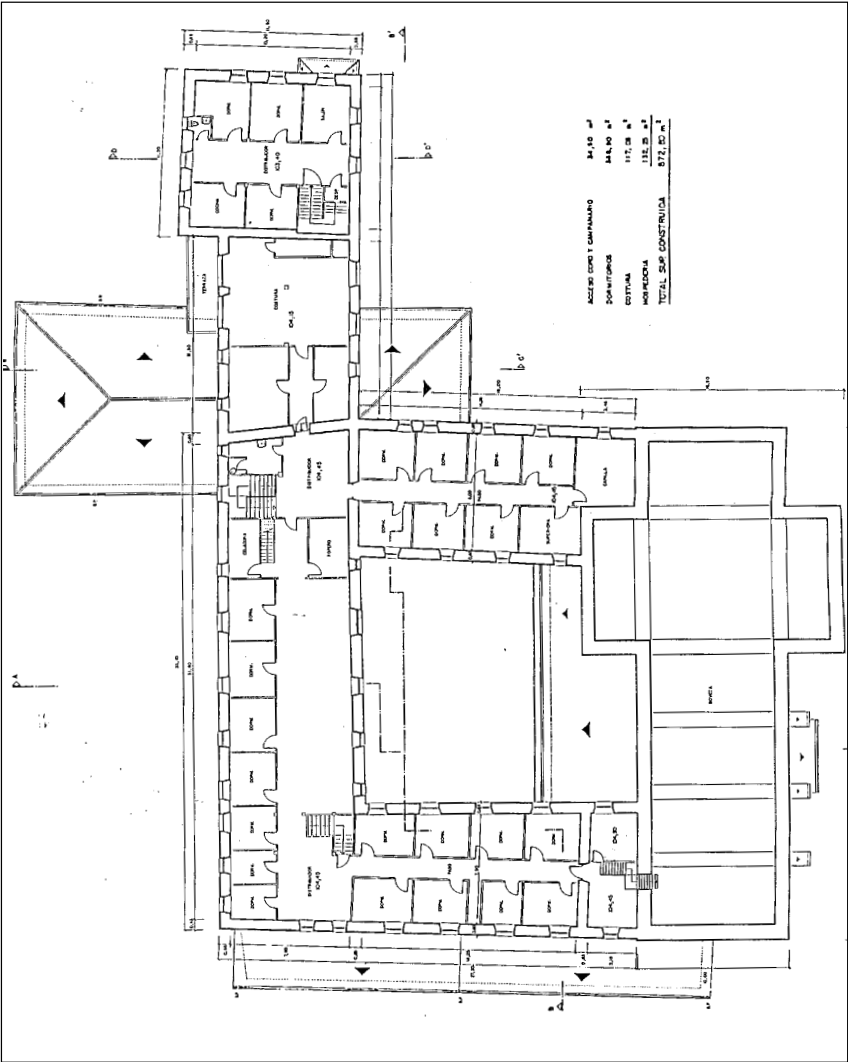


Fig. 9. Convento de Santa Isabel de Gordexola. Planta segunda (estado actual). Planos Sebastián Uriarte Ortega

Mateo del Río, importante maestro dentro del ámbito provincial, pues el 29 de Diciembre de 1679 es nombrado perito por parte de la villa de Balmaseda en el reconocimiento de la obra y mejoras realizadas por del Río en el desaparecido puente de *Los pontones*³⁵. Más genéricamente se ha señalado la presencia de Hernando en Zaldú, Gordexola³⁶. Creemos poder precisarla en la reedificación de la iglesia de San Nicolás³⁷. Paulatinamente se van incorporando nuevas realizaciones y actuaciones profesionales al catálogo artístico de este maestro, que, a juzgar por lo señalado, se mueve dentro de un mundo canteril tradicional y solvente. Personaliza, junto a José de la Cueva y Pedro Fol. de la Iseca, el peso que en el ámbito canteril poseen los talleres de Liendo en Las Encartaciones. Mayor anonimato pesa sobre Cueva y La Iseca, maestros totalmente desconocidos para nosotros. A priori, la titulación de maestros canteros, equivalente a la otorgada a Hernando en esta escritura de concierto y obligación, podría hacernos pensar en una equiparación en cuanto a su capacitación profesional. Sin embargo existe la posibilidad de que se trate de miembros de su cuadrilla, y que por lo tanto no gozasen del régimen de igualdad que les proporcionaría la primera hipótesis de una compañía.

Aunque no nos ha sido posible corroborarlo, lo cierto es que la paternidad conceptual del proyecto ha sido atribuida a un padre franciscano arquitecto. La fuente no desvela el nombre de dicho franciscano, pero nos informa de su estatus de arquitecto con anterioridad a su inclusión en la Orden y sobre su intervención en los conventos de franciscanos de Mondragón, Alfaro y otros³⁸. La ausencia de una constatación documental adecuada hace que por el momento dicha atribución no pueda ser mantenida con rigurosidad. Sin embargo nos remite a fray Lorenzo de Jorganes, miembro de un importante linaje de canteros y religioso en el convento de San Francisco de Castro Urdiales durante gran parte de su vida. Su trascendencia viene dada por el cargo de tracista de la Orden Franciscana, función en la que sustituyó al eminente fray Miguel de Aramburu³⁹, arquitecto valorado entre los más importantes del norte peninsular⁴⁰. Sólo desde la perspectiva de su categoría de responsable de la concepción de los proyectos franciscanos durante el tiempo que ostentó la titularidad de tracista, cobran auténtico sentido sus actuaciones en los conventos de Santa Clara y San Francisco de Castro Urdiales, San Francisco y Santa Cruz en Santander, San Francisco de Mondragón, Nuestra Señora de Aránzazu en Oñate, la Purísima Concepción de Segura⁴¹ o la Concepción de

35. Pedro María MONTERO ESTEBAS, "Mateo del Río y el puente de Los Pontones de Balmaseda", Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, LI, 1, San Sebastián, 1995, pp. 257-284. Muy sintomático de las buenas relaciones entre ambos maestros es que a pesar de haber sido nombrado por la villa, su tasación junto a Diego de Pando, designado por Mateo del Río, no fue aceptada por considerarse excesiva.

36. José Ángel BARRIO LOZA, *Bilbao y su Entorno...* Op. Cit. p. 419.

37. Archivo Histórico Provincial de Vizcaya, Balmaseda, Leg^o 1190 "Carta de p^o de Dⁿ Simon de Villa nueva de duz^{tos} ducados y apartam^{to} del pleyto de Juan Her^{do} en orden a la obra de Sⁿ Nicolás de Zaldú...", 30 de Marzo de 1688, (e) Francisco de Veranga, Fols. 21-22. Este pago soluciona el contencioso surgido por un exceso en la tasación final de la obra, informándonos del óbito de Hernando para 1684. El 23 de Junio de dicho año fue condenado a pagar 3000 reales a los cuales se renuncia ahora por los 200 ducados acordados con su mujer.

38. Julián ECHEZARRAGA URIARTE, *Valle de Gordexola...* Op. Cit., p. 205.

39. Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA, Francisco Javier ARAMBURU-ZABALA, "Arquitectura en Cantabria en la época del renacimiento. I. Los Arquitectos", Altamira, 1983-4, pp. 222-225.

40. Ignacio CENDOYA ECHÁNIZ, *El Arte en los Conventos de Franciscanas...* Op. Cit. T. I, p. 160.

41. IBÍDEM, es este autor quien ha señalado la presencia de Fray Lorenzo en el convento de Segura.

Bilbao, además de otras intervenciones fuera del seno de la orden y en ámbitos parroquiales⁴²

El protagonismo manifestado en los conventos franciscanos, así como la fecha de su muerte en 1650 nos hace pensar en la posible realización del proyecto de Gordexola en el periodo de tiempo comprendido entre 1645, año en que la comunidad obtuvo conocimiento del legado de 4.000 ducados por D. Miguel de Oxirando para la edificación de una iglesia, y el momento de su óbito. A pesar de los problemas que luego tuvieron lugar con los patronos herederos de Oxirando esta actitud no podía ser prevista por la Orden, cuyas instancias, anticipándose a la recepción del capital designado, pudieron ordenar a fray Lorenzo la ejecución de un proyecto –traza y condiciones según la información que poseemos–, que se pondría en marcha una vez cumplida la voluntad del fundador. Pero también podemos barajar otras hipótesis tal como la existencia de un programa global que desde 1617-8, quizá antes, abordase un crecimiento ordenado en busca de la plena clausura. Actúa en contra de esta última posibilidad lo irregular de su diseño, aspecto que quizá podría explicarse desde los condicionamientos o pie forzado que imponen estructuras preexistentes como el beaterio antiguo y la ermita de San Andrés, y la práctica constructiva más habitual en estos cenobios, que gusta, como ocurre en Balmaseda, de tener completado el ámbito residencial antes de abordar la definitiva obra del templo.

Perdida la traza inicial nos resta su explicación o desarrollo literario-conceptual a modo de un exhaustivo condicionado. Un detallado análisis del mismo nos demostrará una evidente capacitación artística por parte de su autor, quien además, a juzgar por las numerosas referencias encontradas, desplegó un importante aparato gráfico con plantas, secciones y varios detalles concernientes a los alzados y elementos constructivos. En la capacidad teórica reflejada se refuerza la posible atribución del proyecto a fray Lorenzo de Jorganes. La práctica arquitectónica que podemos apreciar constituye otro elemento sancionador en esta dirección, aunque su carácter no resulta definitivo si tenemos en cuenta la versatilidad mostrada por Jorganes a lo largo de su producción conocida. Pasemos sin mayor dilación al estudio de este interesante aspecto teórico de la iglesia de Santa Isabel de Gordexola. Su clarificada codificación sorprende no sólo por lo completo de sus aspectos, sino por la minuciosidad con que han sido desarrollados. El documento se formula en base a una lógica constructiva rigurosa, por lo que puede ser calificado de pedagógico y funcional, aportando un modélico esquema, perfectamente extrapolable, mediante la transformación de sus medidas, a fórmulas similares.

Insertado dentro de la obligación realizada por los maestros Hernando, De la Cueva y De la Iseca, inicia su desarrollo con el curioso enunciado de las dimensiones del templo en el encabezamiento⁴³. Son estas de 120 pies de largo por 36 de ancho en la parte exterior y 112 pies y medio por 28 en el interior, suprimiendo el grosor de los muros. Salvo la primera capitula en la que se estipula el pago de los 4500 ducados y la número 37, en que se obliga a los maestros a tener trabajando diariamente entre 16 y 20 oficiales para acabar la obra en un plazo de 4 años a partir de la fecha de esta obligación, el resto de las condiciones actúan

42. La aportación más importante sobre este tracista fue realizada por José María ALONSO DEL VAL, "Memorias en torno a la vida y obra de algunos artistas del linaje de los Jorganes durante los siglos XVII y XVIII", Altamira, T. XL, 1976-7, pp. 275-286.

43. A. F. Z. Legó "Aqui Consta lo q^e. Costo Esta Yglesia...Op. Cit. (32) en el cual se insertan "Las condiciones. Conquessea defabricar. Layglesia nueva. Deel conbentto, de s^{ta} Ysabel. de gordejuela, ...", traslado del condicionado original que pasó ante el escribano Alonso de Urrutia Salazar, en el que dichas medidas se disponen en la forma citada. (En adelante citaremos la condición referida con su correspondiente numeración).

directamente sobre los aspectos de fábrica⁴⁴. Las religiosas aportarían toda la cal necesaria para la obra así como una serie de despojos correspondientes a la cantería de la iglesia vieja y su sacristía. El desmonte de estas estancias queda por cuenta del convento, quien se guardará lo tocante a la carpintería y cualquier otro material que considere oportuno. Por su parte, los maestros correrán con toda la piedra labrada y de mampostería, la arena y agua para los morteros, así como con su conducción. Por contra se les habría de facilitar toda la madera necesaria para andamios, vigas, planchas y cuarterones, y franquicias para canteras conocidas.

Llamemos la atención sobre la existencia de una iglesia vieja y su sacristía que no parece podamos identificar con la ermita de San Andrés, ya que su desmonte, a juzgar por la posterior actitud del Valle con motivo de su traslado, no habría sido permitido. Se trataría probablemente de sendas edificaciones adscritas a la clausura y habilitadas temporalmente para cubrir las necesidades de una comunidad, quizá demasiado numerosa para realizar sus funciones en el coro de la ermita donde inicialmente se cubrían estos actos. Su emplazamiento y materiales, según hemos comprobado, estarían provisionalmente supeditados a la erección de un auténtico templo. Así ocurrió en Balmaseda. También abren la posibilidad, menos probable, de que en el desarrollo impulsado en las dependencias claustrales desde 1617-8 se hubiese concebido, en función de los humildes recursos de las religiosas, un sencillo templo, tal vez, como sucede en los casos de rentas exiguas, un simple cajón, que tras la fundación de Oxirando se vió posibilidad de suplantar por otro ejercicio de proporciones más nobles.

De riguroso podemos cuando menos calificar el cuidado puesto en los aspectos concernientes a la cimentación. Se impone una profundidad de 4 pies y una anchura de 5, debiendo ser ampliada la primera allí donde sea necesario por no encontrarse tierra firme. Como referencia se da el nivel del pavimento del refectorio. La búsqueda de una firmeza consubstancial a la lógica constructiva obtiene continuas llamadas a nivel teórico, descansando en última instancia en la funcionalidad y solidez vitruvianas. El autor demuestra haber realizado un minucioso examen del terreno apuntando cierta desconfianza hacia la zona en la que descansará la pared del coro, razón por la que justifica el refuerzo de sus cimientos, así como los de los dos primeros estribos y sus paredes. Busca una fortificación de todo el ámbito destinado a coro. Tengamos presente que la existencia del coro en alto exige un mayor cuidado en la relación estructural establecida. Las precauciones y disposiciones se extienden a los cimientos de estribos y pilastras de toda la iglesia, precisando la necesidad de abrir éstas en aquellos lugares y con idéntica forma a lo expresado en la traza. Como advertencia especial se apunta que los estribos y basas de pilastras debían tener medio pie de deja de cimiento a su alrededor, al igual que ocurrirá con las paredes. Finalmente se concluye disponiendo el macizado de todos los cimientos con una cantería perfectamente asentada. Una absoluta coherencia, así como el conocimiento de las prácticas canteriles habituales, lleva a puntualizar la obligación de abrir cimientos debajo del hueco de las puertas⁴⁵.

Atendiendo a las leyes de la simetría propugna una planta regularmente escuadrada, tal y como se recoge en la dibujada en la traza, *“de suerte Queno tenga. esquina. Queno ssea,*

44. A. F. Z. Ibidem, Esta condición 37 precisa aún más el proceso obligando a los canteros a tener levantadas todas las paredes de la iglesia en 3 años, extendiendo un año el plazo de perfecto acabado que afectaría ya a arcos, gradas y losas. Cumplimentado este tiempo no debía quedar labor de cantería por realizar, y así lo examinarían maestros en dicho arte.

45. A. F. Z. Ibidem, Condiciones 5, 6, 7, 9 y 10.

en *esquadria perfectta*". Idéntica premisa ha de regir en la formación de las pilastras "*enparticular Las prinzipales. De el cruzero, con sus boquillas Que an de. estar. plantadas. con mucho. cuydado. enperfectta, esquadria, Y distinzia. ygual. deforma q Los quattro. arcos. que ban. s^{te}. ellas. agan Un quadro Perfectto. Para quelamedia. naranja salga. enperfectto. zirculo*"⁴⁶. Constatamos aquí la importancia de una buena cimentación que, sujeta a una sencilla simetría, fundamente un alzado consecuente. Así, es ya momento de formular la elevación de las paredes y su articulación mediante estribos al exterior y pilastras al interior, para luego voltear sobre ellas las bóvedas y cúpula. Consolidado el edificio en sus aspectos estructurales básicos, entraremos en una dinámica complementaria. En ella, enunciados tendentes al control de la solidez y el perfeccionamiento en los modos de obrar, alternarán con la distribución de vanos, puertas, arcos del coro bajo y otros aspectos menores como el enlosado, zócalo y gradas. Mención aparte merecen, por su valor plástico, los nichos que se disponen embutidos en la nave para retablos colaterales, o el destinado a cobijar el ataúd y armas del fundador en el crucero.

Conforme a lo enunciado para el alzado del perímetro mural vemos que se recoge una formulación muy propia del sistema canteril tradicional. Sus soluciones conjugan una elemental aplicación de los principios aquilatados por la práctica arquitectónica con una codificación mínima de los niveles teóricos exigidos por la sintaxis clásica de los órdenes. El toscano elegido demuestra ser el más habitual en los templos conventuales vizcaínos. Mediante una sencilla relación proporcional, se eleva la fábrica en base a una degradación numérica que atiende a una articulación del muro desde su verticalidad principalmente, pero que conlleva a su vez una mínima valoración horizontal. Observamos también una concepción diferenciada entre interior y exterior que mantiene las correspondencias estructurales. La elevación del muro se compartimenta en su desarrollo longitudinal en tres zonas arbitradas por dos taludes de escaso resalto. Su definición establecerá una lógica interdependencia proporcional, afectando a la masa mural y a las unidades articuladoras de la misma.

Superpuestas a la cimentación y arrancando desde el nivel del suelo, se otorga a las paredes un grosor jerarquizado en función de su trascendencia y protagonismo funcional. El referente general de 4 pies para todo el muro, se aminora en medio pie allí donde éste se ve reforzado por elementos ajenos, o sea, en ambos laterales de la nave desde el crucero al último estribo, o cuando estructuralmente se encuentra más libre de carga, como en el testero del presbiterio. Erigidas las paredes de este modo, se debe iniciar la articulación interior y exterior. Los estribos han de sobresalir 4 pies donde las paredes tienen idéntico grosor y medio pie más cuando éste acusa similar disminución en el lienzo. Su uniformidad sobre las distinciones murales se entiende desde una coherencia constructiva, ya que "*nosse, enttiende. Que aunque lapared. serrecoxa, serrecoxan ominoren Los estribos*"⁴⁷. De igual forma se ha de obrar con las basas de las pilastras. Su vuelo ha de ajustarse a lo estipulado en el orden toscano. Las pilastras alcanzarán una altura de 26 pies, comprendiendo en esta definición basas y capiteles. A su anchura de 2 pies y medio le toca de sección la quinta parte. Sobre las pilastras voltean arcos cuya rosca sube 14 pies, dotando al interior del templo de una altura de 40 pies desde la boca de la clave de los arcos al suelo. Por supuesto las claves de los arcos, tal y como corresponde a la regularidad del medio cañón adoptado, han de quedar a un mismo nivel. Dentro del sistema de abovedamiento el tracista hace especial hincapié en la definición del crucero. Su nivelación resulta imprescindible para el perfecto

46. A. F. Z. *Ibidem*, Condición 8.

47. A. F. Z. *Ibidem*, Condición 12.

asentamiento del anillo de la media naranja, recomendándose que las dovelas de los arcos tengan *"unaquartta ottres quarttos depie. Y medio. deboca. enlo ancho correspondientes. alas pilastras. Ylos Rincones. o en suttas Quequedan s^{re} Los arcos. seandellenar. o en suttar. depared astaygualar con lo alto De las clabes dedhos arcos. Laqual. Pared. seramedio. Pie. mas angosta. q Los arcos. Un quarttodepie. Acada lado. paraq nosse cubra. Las formas. q. Quedan. para las Bobedas"*⁴⁸.

Existe en altura una degradación continua de los valores volumétricos estableciendo un juego compensatorio que se interpreta con la disposición de dos taludes. El primero alcanzará un desarrollo vertical de 5 pies mostrando su deja un cuarto de pie. A partir de aquí se continúan las paredes y estribos con dicha disminución hasta el límite que comporta el segundo talud, donde de nuevo su deja aminora el grosor medio pie más. Este se elevará hasta quedar 2 pies más alto que los capiteles internos facilitando la solera de las ventanas exteriores y el inicio de su rasgado. Aún se impone una reducción más a partir de los 20 pies del segundo talud. Las paredes suben con un grueso de 3 pies y un cuarto hasta la forma de las bóvedas. Ahora se propone que desde allí en adelante se cree una deja de un cuarto de pie que facilite en el interior de la iglesia una mayor seguridad en el asiento de las bóvedas. Vital se muestra en la definición de éstas el aparato gráfico desplegado en torno a sus formas, llegando al punto de condicionar su perfección a que queden con las vueltas que les señala la traza. Su dibujo venía diferenciado en los distintos diseños. Las bóvedas del altar, último tramo del coro y capillas del crucero se explicaban por unos puntos circulares sobre la boca del arco de la capilla colateral del crucero, al lado del evangelio. Las restantes van por los mismos puntos señalados en la traza, especificándose su ubicación en el alzado del evangelio sobre las ventanas⁴⁹.

Todo parece responder a un sistema y proporciones ya experimentado previamente con éxito. El arquitecto conoce su codificación y posibilidades advirtiendo claramente sobre el peligro de distorsión de las relaciones establecidas. Nos lo demuestra la llamada de atención que realiza a que las dejass interiores en las formas de las bóvedas que acaba de enunciar no sean de más de un cuarto de pie, ya que las paredes no se pueden disminuir más en esta zona⁵⁰. Respecto a la planta han perdido un pie de grosor, excepción hecha de las 14 pilasstras. Sus macizos *"an de subir. enforma depilastra, enlaman. posteria enlapare dedentro dela yglesia. aplomo. de las pilastras de la Piedra labrada"*. Son los macizos de los arcos sobre los cuales han de asentarse los frontales o vigas de carpintería. Las formas de las dos capillas menores del crucero irán con las mismas vueltas. Verticalidad y funcionalidad estructural como notas dominantes intentan compensarse mediante la ejecución de una cornisa al exterior que no se efectúa. Debemos lamentar la ausencia de este elemento al interior desde la visión de complementariedad que aportaría al ritmo constructivo y orden toscano, aunque la entendemos como elemento prescindible desde una perspectiva tectónica.

Aunque de forma indirecta resulta muy interesante para la clarificación de las etapas constructivas de la clausura la información que nos ofrece la condición número dieciocho. Se refiere a lo innecesario de que cornisa y taludes recorran todo el perímetro murado del templo. Impone como límites *"laesquina. Del dientte Deel quartto nuevo. q cae.al oriente"* y *"laesquina deel rencon. deel alttar mayor q cae. ala cratticula, Que es. La esquina q adevol-*

48 A. F. Z. Ibidem, Condición 12.

49. A. F. Z. Ibidem, Condición 15.

50. A. F. Z. Ibidem, Condición 16.

ber A Juntarsse, Conel otro quartto. q seade. azer y cae al Lado. deel. ebanjelio". En resumen, ambos elementos se suprimen en la parte interior del templo, la inmersa en la clausura. La actitud es de respeto para con lo previamente construido, ya que la definición material de la clausura carece de estos elementos. Además su valoración estética pasa desapercibida en este ámbito únicamente reservado a las religiosas y por ello se sustituye por dos dejar. La primera, pensada a 13 pies de altura sobre el pavimento, serviría de solera para la cuarteronía de los cuartos o claustro y sacristía del convento. La otra solera habría de quedar al mismo nivel del segundo talud en el lateral opuesto de la iglesia, es decir, 2 pies más alta que los capiteles de las pilastras internas. Así se uniformiza el alzado y facilita la correlación de fuerzas en esta zona.

Vertebrado el alzado en su esqueleto y armazón constructivos fundamentales, resta su consolidación y animación mediante la apertura de vanos, accesos, nichos y altares para culminar el proceso arropando el interior con zócalos, enlosado y graderías. Entramos en una dinámica diferenciada, que, si bien acusa en sus disposiciones una visión complementaria, resulta fundamental al carácter y viveza del espacio interior. Tras su análisis descubrimos una serie de variaciones esenciales entre lo que constituye la fábrica actual y el proyecto inicial. Algunas de estas modificaciones han venido motivadas por transformaciones intrínsecas al crecimiento y evolución constructiva de la clausura. Sin embargo, otras, parecen apuntar a un cambio de orientación llevado a cabo durante el proceso de cantería. Como notas más significativas adelantemos la inexistencia de un coro bajo cerrado. Fuera quedaría la irrespetuosa actuación de comienzos de siglo que suprimió el nicho sepulcral del patrón D. Miguel de Oxirando, privándonos de uno de los pocos testimonios funerarios que cuajaron en nuestros templos durante el siglo XVII.

Aspectos esenciales aún por definir son los accesos e iluminación, perforaciones que animan el muro con carácter funcional, y decorativo en el caso de la portada principal nichos y arcos para retablos. La ausencia de la traza nos impide averiguar el número inicial de puertas, ya que se indica su apertura allí donde lo señala la planta. Se concede mayor importancia en cuanto a sus dimensiones y aspectos decorativos a la que da al campo –creemos que hacia los pies de la iglesia– y la portada principal. Esta última presenta un hueco de 7 pies de ancho por 11 de alto definiendo un arco de medio punto sobre dos impostas levemente voladas. Todo el acceso se enmarca mediante dos pilastras lisas que suben hasta la clave de la dovela del arco. Allí la estructura se limita mediante una faja cuyo resalto anima en las pilastras una especie de capitel sobre el cual se disponen pirámides con bolas. Corona la estructura un pequeño nicho que repite la severidad del diseño citado. Como muestra de su protagonismo ha de materializarse con *"piedra labrada Escodada, o ttrin chantteada, muy bien como la demas Piedra, de dentro, de layglessia, assi por sus esconzes como porfuera, Y assi. se, enttiende. que sus. esconzes Y capialzados andesser. de piedra labrada. Y su solera delossas"*⁵¹. Si se detalla en el documento el número de vanos. Son nueve ventanas a las que se hace alusión. Todas deben asentarse sobre el último talud para que este facilite el rasgado de sus soleras. Hacia fuera se enmarcarán con piedra labrada proponiéndose la rajola desbastada a picón para el interior. Son mayores las del crucero y pie del templo, otorgando a alguna de ellas una finalidad muy concreta. La situada en el último tramo de la nave se abre para dar luz directa al atril. Pasaremos por alto, a pesar de la aportación que suponen, aquellos aspectos concernientes al enlosado y enladrillado del suelo de la iglesia, disposición de gradas y tarimas para los retablos del crucero, etc.

51. A. F. Z. Ibídem, Condiciones 27 y 28.

Llama nuestra atención la visión del edificio como un todo orgánico en cuya concepción se recogen aquellos aspectos que le son complementarios, pero escapan a la labor canteril. Nos referimos a las repercusiones que presentan en la fábrica las disposiciones de los retablos. Muebles litúrgicos por excelencia, sus mazonerías y programas constituyen, además de un requisito indispensable, el mejor conductor de una espiritualidad volcada en el corporativismo hagiográfico como nota predominante. Recordemos que entre las definiciones de *perfecta clausura* no se incluyen solamente la culminación de los discursos arquitectónicos. El término conlleva además unas exigencias mínimas de mobiliario que colman el retablo mayor, dos colaterales, la sillería de coro y los ornamentos básicos de sacristía⁵². Los retablos condicionan el alzado del templo en tres puntos. Primeramente, para el acoplamiento del retablo mayor a la cabecera del presbiterio se realiza entre la bóveda y el lienzo del testero una deja con idéntico fondo al del arco de rajola que se ha de hacer para embutir el retablo, evitando así cualquier disminución en el grueso de la pared. Este arco va marcado en la planta de la traza con dos pies de fondo, como lo indican sus pilastras, que también son de rajola, y sobre las cuales van impostas de mampostería al nivel de los capiteles de la nave. El arco cerraría en 13 pies de altura por la boca de abajo para que quedase en un medio punto exacto⁵³. Se buscaba la perfecta adaptación del retablo, sin embargo, en la actualidad éste está superpuesto a dicha estructura o finalmente no se llevó a cabo, pues la arquitectura que realizó el cántabro Francisco Antonio de San Pedro ajusta directamente sobre las paredes laterales y bóvedas. Idéntica funcionalidad se otorga a la disposición de nichos en la primera capilla de la nave. Enfrentados y con una total correspondencia en lo que a diseño y medidas se refiere, alojan los retablos de San Antonio de Padua y Santa Clara, advocación esta última modificada en nuestro siglo.

Un tanto desconcertante resulta la disposición de una craticula algo más alta que el nivel del pavimento del presbiterio en el muro de la capilla del evangelio dentro del crucero. Pero más sorprendente nos parece la singular colocación del nicho funerario para el patrón sobre este comulgatorio monástico. En él se alojarían el ataúd con los huesos de D. Miguel de Oxirando y sus armas⁵⁴. Iría sobre el dintel de la craticula y se ajustaría a una anchura de 7 pies y 10 de altura. El material escogido, la rajola, no parece cuadrar con la significación del monumento, ni con la visión que se nos ha transmitido por la bibliografía. En ella se nos da una imagen distinta del mismo aludiendo a piedra tallada, adornos de arte y una inscripción. Todo parece corresponder, según indicaba la leyenda, a la remodelación que realizó en 1776 D. José de Oxirando, patrono de la iglesia y sucesor del fundador en el cargo de Alguacil Mayor Perpetuo del Real Consejo de Ordenes⁵⁵. Ni craticula ni monumento se encuentran en la actualidad en esta capilla del crucero. Nada sabemos por el momento de la desaparición de la primera. Sin duda tuvo relación con la cerradura del coro bajo como ámbito destinado a la clausura y funciones religiosas. El sepulcro se cubrió en 1913 con motivo de una desacertada reforma, al parecer, por el precario estado en que se encontraba. Desconocemos qué pasó con la urna que contenía los restos de D. Miguel.

52. Así lo concebía el arzobispo de Burgos D. Enrique de Peralta y Cárdenas pocos años antes para el convento de Santa Clara de Balmaseda. Vid. al respecto Pedro María MONTERO ESTEBAS, "Fundación y Patronazgo Artístico..." Op. Cit.

53. A. F. Z. Ibidem, Condiciones 21 y 22.

54. A. F. Z. Ibidem, Condiciones 32 y 33.

55. Nos brinda dicho testimonio Julián ECHEZARRAGA URIARTE, *Valle de Gordexola...* Op. Cit. p. 206

Frente a la actual visión del coro bajo como un espacio de clausura, éste se planteó en principio con presupuestos diferentes. El tracista lo concibió como un ámbito abierto y un tanto reforzado con respecto a la configuración de las dos primeras capillas de la nave por tener que recibir el voladizo que suponían los dos tramos de coro alto. Se articularía también en base a pilastras más potenciadas, con 2 pies de ancho y uno de salida, basas y capiteles toscanos pero suprimiendo las cornisas o vuelo de tableros en éstos. La traza presentaba un diseño especial para estos elementos. También se refuerzan los arcos potenciando el dove-laje y se suprime la forma en el arco del frente. Por supuesto se acude a la mampostería allí donde es necesario, como en las enjutas de los arcos, dejando por mejora optativa al deseo de las religiosas la delineación de una cornisa de piedra labrada. Tampoco es obligación de los maestros *"el dentellon, q Queda Desde. el quarto, nuevo, alaygless⁵⁶"*, ya que no se considera obra de la iglesia, debiendo pagarse como fábrica perteneciente a la clausura o cuartos. En este dentellón se abrirían dos ventanas para dar luz a la entrada del coro y proporcionar ventilación a los dormitorios que caen a la iglesia⁵⁶. Desconocemos cuando se efectuó la alteración de este coro y qué la motivó. Arbitrariamente nos inclinamos hacia la hipótesis de que fuese en el mismo proceso de fábrica, es decir mientras permanecía abierta la cantería. Favorecen esta opinión dos cuestiones. Por un lado la extraña disposición de la crátula bajo el nicho del patrón y la escasa funcionalidad que, a priori, y desde nuestra perspectiva planimétrica actual de la clausura, ofrece esta ubicación frente a la más coherente del coro bajo. Y en segundo lugar la ausencia que éste ostenta al presente de toda pilastra toscana en su definición. Como se muestra bastaría con un aumento del macizado en los apoyos y con el lienzo frontal que lo cierra a la nave.

Obviando por ahora aquellos aspectos que atañen a las mezclas de argamasa, disposición de hiladas, revoques, frenteados de pilastras y trazado de arista, finalizaremos el análisis del proyecto aludiendo y remarcando la calidad y cantidad de los recursos gráficos desplegados y hoy perdidos. Son muy numerosas las referencias a detalles y aspectos puntuales que se ilustran mediante la planta y diseños ejecutados. En ocasiones, algunos enunciados no parecen revelar una total configuración de elementos, sino que constituyen un mero apoyo, aclaración o puntualización, de aquellos planteamientos que, con tan sólo el dibujo, podrían mover a dudas o conllevar, por su complejidad, una problemática más elevada. Aunque el término que más se utiliza en la documentación es el de planta, debemos ampliar su significado por el menos prodigado de traza. Y éste hemos de entenderlo dentro de su acepción más completa, es decir aquella que comporta plantas, secciones y detalles. No nos cabe duda acerca de la diversidad mostrada en la concepción gráfica, pues conocemos el empleo de varias escalas aplicadas de forma diferenciada a plantas y detalles. Resulta muy ilustrativa la última advertencia que el arquitecto efectúa al maestro cantero que rematase la obra. Le aconseja *"q seade baler. Paralas medidas. deelpittipie. seg^{do}. quees. el menor Y Basseñalado. con una estrella, enel principio y el otro deantes. Basseñalado. con Una, cruz. thomandolas medidas. según ba condicionado, enestas condiciones. Y seadbier-te q enq^{to}. a las paredes. seade, athender. alamedida delas condiciones. Y no alas de latraza menos. ensuplantta, sisse miden. Las paredes. enq^{to}. alo ancho, Porel pitipie delacruz"*. La recomendación es suficientemente clara, no obstante *"Y Porquittar equibocaz⁵⁷. se ade, attender siempre Alas Medidas q bandadas. en dhas. condiciones"*⁵⁷. Además considera oportuno aclarar algunos aspectos que atañen a las dimensiones del núcleo más relevante de la construcción, el crucero y presbiterio. Auxiliando lo anteriormente dictado e incidiendo

56. A. F. Z. Ibidem, Condiciones 36 y 38.

57. A. F. Z. Ibidem, Condición 39.



Convento de Santa Isabel de Gordexola. Secciones y alzados de fachadas. Planos Sebastián Uriarte Ortega

en una explicación racional de la planta remarca que la anchura de los codillos o salidas de las capillas del crucero es de 12 pies, y que la capilla del presbiterio tiene 15 pies y cuarto de fondo desde la pared o testero hasta el canto de la pilastra de el arco del crucero.

Conceptualmente hemos asistido al enunciado pormenorizado de un tipo de estructura característica de un templo conventual femenino. Se trata de una organización longitudinal del espacio dividida en cuatro tramos, un núcleo de crucero poco acusado y una cabecera plana. Un espacio funcional en el que interior y exterior forman una unidad estructural homogénea, reflejando la perfecta trabazón de los elementos que la definen. Lo fundamental es el ritmo arquitectónico, la búsqueda de una armonía de elementos de raigambre clasicista, observando un proceso de simplificación respecto a las formulaciones de esta estirpe, que conviene al espíritu de pobreza impuesto por los franciscanos en sus construcciones de la Provincia de Cantabria y puede explicarse además desde una cierta tergiversación de las mismas con presupuestos barrocos o protobarrocos. Se recurre al establecimiento de un lenguaje arquitectónico puro. Sus mejores características la sequedad decorativa y la economía de medios. El orden toscano escogido ejemplifica claramente estos presupuestos. Es el único ordenador y dinamizador de una masa mural inexpressiva, supeditada a una funcionalidad estructural, donde no se carece de superficies muertas. La opacidad se ve compensada aleatoriamente por nichos y vanos. Pero éstos no manifiestan la sucesión de continuidad o compartimentación clásica. Los arcos y bóvedas se tiran directamente sobre las pilastras definiendo un cañón corrido. No encontramos al interior un límite preciso entre

el soporte de carga y el volteo de las bóvedas. La ausencia de entablamiento o la supresión de los termale para recurrir a la ventana no pueden atribuirse a una genérica precariedad económica, sino a un posicionamiento teórico consciente, en el cual tienen aún mucho peso las soluciones acuñadas por el clasicismo en la Meseta Norte. Citemos como las más relevantes el empleo de la media naranja, cuyo trasdoso al exterior queda oculto por el almacén del tejado, y el achafalamiento de los soportes del crucero en la convergencia de las pilastras.

Tenemos, en definitiva, un prototipo conventual desarrollado en planta de cruz latina y en el que se potencia de manera consciente la longitudinalidad que impone la nave frente a la centralización que pretende la definición del crucero y su media naranja. La atrofia que sufre el transepto merma la tensión espacial, contribuyendo definitivamente al predominio del eje mayor la profundidad de la capilla mayor. En cierto modo, el eje longitudinal engloba el contraste que supone el crucero, adoptando una formulación habitual en el foco cortesano. Su difusión y carácter debe mucho a Francisco de Mora, viéndose continuada y propagada por arquitectos como fray Alberto de la Madre de Dios en centros que nos son más cercanos, como Lerma, en los que los artífices cántabros muestran una vitalidad y protagonismos decisivos. La finalización de la fábrica del templo, en lo tocante a la cantería, tuvo lugar dentro de los plazos previstos en el contrato. Tenemos conocimiento del recibo otorgado por los maestros rematantes el 21 de Diciembre de 1682 en el que declaraban haber recibido 51.250 reales por los 4.500 ducados concertados más lo correspondiente a las mejoras realizadas. Con el buque de la iglesia se cerraba el flanco norte de la clausura, restando el ala occidental que uniría su crucero con el núcleo del primitivo beaterio. Se llevará a buen término tras la concesión en 1687 de la licencia para el traslado de la ermita de San Andrés. Queda cerrada con este cuarto una *clausura* irregular cuya planimetría parece confirmar la inexistencia de un planteamiento global que desde sus comienzos hubiese ordenado el crecimiento monástico. Cobra mayor sentido la teoría de un crecimiento desordenado, quizá una yuxtaposición de estructuras, que guiadas por las necesidades coyunturales y limitadas en su desarrollo por preexistencias materiales ajenas a la comunidad, han conformado un conjunto monástico incompleto.

Dejando a un lado su irregularidad, no podemos pasar por alto la ausencia de un claustro canónico como elemento vertebrador de la clausura. No existe una galería cubierta sino un patio interno creado por los lienzos de los *dormitorios*. Son varios los factores que han podido motivar esta importante carencia, pero quizá los más destacados sean la penuria económica de la comunidad desde la segunda mitad del siglo XVII y la ausencia de un plan unitario que, sin duda y aunque con proporciones modestas, como ocurre en Balmaseda, habría articulado la clausura en torno a este elemento tan característico al espíritu monástico. Un análisis de la clausura desde la visión que nos proporciona su planimetría confirma la yuxtaposición anunciada, revelando por lo demás, una configuración típica de estos cenobios. La planta baja se destina principalmente a servicios, acusando una distribución un tanto aleatoria de huecos en la que cocinas, salones y refectorios alternan con vestibulos, despachos, locutorios y establos. También se definen aquí, junto a uno de los laterales del templo las sacristías. Son dos estancias comunicadas por un torno y destinadas al vicario u oficiales y religiosas respectivamente, razón por la que presentan accesos independientes. Su arquetípica configuración salvaguarda la clausura. Ambas dependencias, así como la que le corresponde en la planta primera, parecen responder en su fábrica a este siglo. Quizá se remodelaron con motivo de las transformaciones ejecutadas entre 1909 y 1913 en convento e iglesia. En su nivel superior este espacio se destinaba a la asistencia de las religiosas enfermas al sacrificio de la Eucaristía, posibilidad que otorga la ventana abierta en el codillo del transepto, sobre la puerta de acceso a la sacristía. Se trata también de un ele-

mento relativamente habitual. Por lo demás la planta primera y segunda reflejan la típica disposición de celdas. Como nota no muy habitual señalar su articulación en las distintas alas mediante un pasillo central que favorece la iluminación particular de todas las dependencias creadas, bien sea desde el patio o el exterior. Es posible gracias a la ausencia del claustro. Sorprende en la segunda planta la existencia de estructuras muy antiguas en el ala sur, auténticos testimonios de la rigurosa vida monástica del pasado, con otras, más relacionadas con las actuales concepciones de habitabilidad, en el ala occidental. Estas últimas parecen corresponder a las obras realizadas a comienzos de siglo, sobresaliendo dos espacios preferenciales como son la celda de la superiora y la capilla, espacio éste que acusa en su decoración presupuestos neogóticos. Las prolongaciones que hacia el sur y oeste rompen la unidad de la clausura se explican desde dos premisas diferenciadas. La primera corresponde al beaterio inicial, mientras que la segunda define la casa vicarial. Entre ambas se sitúa una zona intermedia perteneciente a la clausura y definida por despensa y locutorios en las plantas baja y primera, y sala de labor en la segunda.

La valoración de los interiores descritos no presenta desde un punto de vista artístico mucho interés. Allí donde las transformaciones no enmascaran una realidad precedente se observa una distribución anodina de espacios carentes de singularidad estética. Priman la funcionalidad y economía de medios. Unicamente destacar el empleo de techumbres con viguería siguiendo las fórmulas habituales en la arquitectura doméstica. Idénticos parámetros se observan en cuanto a la estimación de los exteriores. En las secciones presentadas descubrimos una distribución bastante irregular de vanos. Raramente se observa una concepción simétrica que implique unos presupuestos constructivos diferenciados y haga pensar en un ordenamiento global. La definición de la masa mural mediante un mampuesto ordinario, labrado a picón y revocado con buena argamasa, refleja la pobreza material que imprimen los franciscanos en sus conventos, así como la cortedad económica de las religiosas. La sillería se reserva únicamente a la portada de la iglesia, reforzándose las esquinas y vanos con una piedra labrada con mayor perfección, a picón y escoda, y con buenos tras-cantos de mampostería. Los contrafuertes presentan chapados para su protección de las inclemencias atmosféricas. Son pocos los elementos que rompen la monotonía creada por la uniformidad de hiladas de mampuestos, mencionar entre ellos los arcos ciegos de descarga con que se conciben las ventanas. En el ámbito de la clausura la definición de vanos y puertas se ejecuta con principios similares. No obstante, aquí se emplean piedras de mayor entidad buscado en las luceras la definición total de sus lados.

El complejo monástico de Santa Clara, Balmaseda

Creado entre 1653 y 1675 gracias a la generosidad de Juan de la Piedra, admite en lo que a sus componentes conventuales se refiere, muchas de las observaciones vertidas para Santa Isabel de Gordexola, razón que nos llevará a incidir sobre todo en las diferencias existentes como recurso enriquecedor del análisis. Marcadas las singularidades históricas de fundación y patronazgo, recordemos ahora la existencia de un plan unitario como elemento rector de este conjunto y el protagonismo de D. Francisco de Zenarro en su erección. Poco es lo que por el momento podemos aportar en el esclarecimiento del general anonimato que envuelve la práctica constructiva de las distintas unidades creadas. Atribuída la preceptoria a la labor de Pedro de Hozejo⁵⁸, permanecen silenciadas las autorías del templo y clausura.

58. Frente a la grafía Ocejó señalada hasta ahora, somos partidarios de adoptar la fórmula Hozejo, por ser la que emplea el propio maestro en la firma del condicionado del colegio.

A continuación revisaremos lo relacionado con Hozejo estableciendo un nuevo punto de vista sobre su actuación, pero antes haremos algunas precisiones sobre la iglesia.

Gracias a la inscripción de la portada sabemos que la obra del *templo* finalizó en 1675, fecha para la cual se supone completo en su naturaleza todo el conjunto. El templo, inscrito entre la preceptoría y convento, alcanza por su volumetría y tratamiento un protagonismo decisivo. Como en Gordexola se adopta una planta de cruz latina definida esta vez por una nave de tres tramos, crucero levemente pronunciado y cabecera. Mencionadas la similitud de ambas soluciones, cuyas dimensiones permiten casi una superposición, queremos destacar que, a pesar de la atrofia del crucero, el efecto de longitudinalidad predominante, se encuentra más atemperado que en Santa Isabel. Contribuye a ello la escasa definición de la capilla del presbiterio, menos desarrollada aún que las del transepto, reforzando la centralización impuesta en el ámbito de la capilla mayor por la cúpula. También aquí es el orden toscano el elegido para la vertebración interior. Sobre sus pilastras voltean los fajones que compartimentan un cañón interrumpido en el crucero por la media naranja. Su entidad es mayor que en el caso precedente, ya que trasdosa al exterior mediante un cimborrio poco pronunciado y se ilumina por una linterna de planta octogonal. Esta proporciona una iluminación cenital reforzando la entidad de la calota y pechinas. Supone una contribución más a la potenciación del efecto central en la zona. Linterna y vanos reclaman por su ubicación una función claramente delimitada para la luz. Pero aunque existe una mayor jerarquización, no parece adecuado hablar de un programa, tan sólo de la búsqueda de potenciación del ritmo estructural interior. La difusión está más en relación con la acentuación de los espacios. Como pruebas palpables señalemos la decoración geométrica de los tramos del cañón y el entablamento o filete que recorre todo el ámbito de la capilla mayor prolongándose en el primer tramo de la nave. Otra diferencia fundamental con Gordexola es el menor ámbito dedicado a coro.

Al exterior presenta un mayor desarrollo de los motivos escénicos, hábilmente valorados dentro de una austeridad general mediante la portada y espadaña. También en esta ocasión el tratamiento de los volúmenes y su articulación se supedita a la definición interna. El muro de la nave se ha concebido, de nuevo, vertebrado en lo vertical por estribos que marcan los tramos interiores y dividido horizontalmente en tres zonas que reflejan el escalonamiento interno. En esta ocasión sólo se dispone talud y el correspondiente fortalecimiento en el nivel inferior, el que actúa más directamente sobre la cimentación. Y aunque en altura un pequeño entablamento marca el arranque de las bóvedas y sirve de base a las ventanas, no hay talud como en Santa Isabel. Su acción parece haber sido sustituida por el desarrollo de los estribos en altura. Estos enlazan con la armadura del tejado mediante una canónica cornisa que recorre todo el perímetro de presencia a la calle. Fundamental en la valoración exterior resulta el mayor empleo del sillar. Su protagonismo es absoluto en la calle en que se erige la portada. Aunque tímido, se aprecia un deseo de fachada que, en base a los principios escénicos de ésta, potencie la definición de una canónica portada toscana sobre la cual se inscribe un nicho con la efigie de la titular y las armas del fundador a sus flancos. Dos pilastras toscanas cajeadas y un elegante entablamento encuadran un ingreso de medio punto baquetado. Todo, basa, capiteles, molduras, etc, responde a la codificación que impone el orden adoptado. La perfección descansa en la precisión del módulo. Tan sólo la lápida honorífica altera mínimamente la coherente elegancia de este diseño⁵⁹. No entraremos en más pormenores innecesarios, nuevamente nos encontramos ante un tipo de estructura muy

59. María Dolores del MONTE, "Iglesia de Santa Clara...", Op. Cit. en la p. 8 aporta una transcripción exacta de la leyenda, así como del lema de los escudos de patronato.

querido a la idiosincrasia conventual, claramente codificado por la sintaxis clasicista y difundido desde el foco cortesano hacia los centros periféricos. Muestra de su versatilidad y posibilidades son los desarrollos presentados. Sobre unos presupuestos y necesidades similares se plasman materializaciones matizadas en función, principalmente, de una clara diferenciación económica.

Sobre la *preceptoría*, edificio adosado a la cabecera del templo, se ha señalado su construcción a partir de 1653 bajo traza de Pedro de Hozejo. Dicha atribución presenta una problemática que intentaremos desvelar ahora. Por los alzados que presentamos acerca de las distintas fachadas y sección del edificio, así como por su planta, observaremos que se trata de una construcción que supera lo meramente popular mediante la introducción de recursos propios a la arquitectura señorial de la zona. Su planta rectangular define un alzado de bajo y dos pisos de habitación sobre los que descansa la techumbre. Es la fachada principal, alineada con la portada del templo y clausura, la que acusa un mayor desarrollo. Se articula en un cuerpo bajo, de mayor altura que los pisos superiores. Presenta un acceso principal, para la vivienda, y otro secundario, seguramente de servicios, además de tres vanos. Una imposta de sillares constituye el límite de las plantas superiores facilitando la base para el rasgado de dos balconadas. La perforación del muro resulta intensa, reflejando los principios de habitabilidad imperantes hacia mediados del XVII. La definición de los huecos se realiza mediante piezas labradas que enmarcan y dan carácter al vano. Frente al mampuesto del muro, se revelan como síntomas de una diferenciación valorativa. Desde el punto de vista de su concepción general, contemplamos la inexistencia de un programa coherente, ajustado a unos mínimos preceptos de simetría y singularización, ya que aunque se establece un intento de potenciar una calle central –marcada por el acceso principal, balconada y heráldica–, ésta se encuentra desplazada. Tampoco resulta muy pertinente la aleatoria distribución y proporción de los huecos. Idéntica severidad podíamos aplicar a las fachadas posterior y lateral izquierda, en las que las transformaciones posteriores no alteran la esencia inicial.

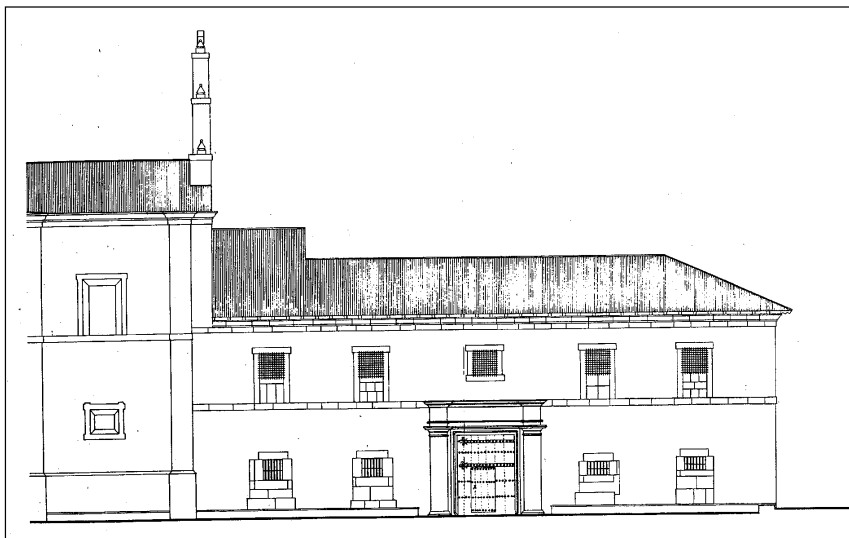
Analicemos seguidamente el proceso constructivo de este colegio. Tras la licencia arzobispal inicial, su erección contó con la oposición de la villa. Salvados estos escollos D. Francisco de Zenarro consigue un auto de los provisoros en el que, con fecha de 22 de Marzo de 1653, se da licencia para la obra y poder al visitador para que la remate según la traza y condiciones previstas para su fábrica. Dos días más tarde se ratifica dicha licencia incidiendo en la autorización para su construcción en la huerta del campo de la villa, según la propuesta de Zenarro⁶⁰. Los edictos para el remate de dicho colegio se fijarán durante todo el mes de Agosto en distintos centros. La primera referencia que poseemos se debe al anuncio que sobre dicho remate efectúa el licenciado Lucas Fernández Cardinanos, visitador general en todo el obispado de Burgos el día 2 en Laredo. En virtud de la licencia del arzobispo D. Francisco Manso y Zuñiga, convoca a todos los maestros de cantería y carpintería del arzobispado y fuera de él a la presentación de posturas para el remate que se ejecutará por su ilustrísima el día 20 de Septiembre en Balmaseda. Se advierte que el remate se efectuará en la persona que mayor baja realizase y que ésta deberá dar fianzas que iguallen la cuantía aceptada en el remate o de lo contrario éste se considerará nulo⁶¹.

60. A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1393, Licencia de los Provisores, dada en Burgos el 22 y 24 de Marzo de 1653, (e) Pedro de Fica Alegría, Fols. 136-137

61 A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1393, Op. Cit. Fol. 132 donde se traslada dicho anuncio.



Convento de Santa Clara. Balmaseda. Preceptoría. Alzados de las fachadas. Planos: 6 Gallardo



Convento de Santa Clara. Balmaseda. Fachada Principal. Planos: Juan Carlos Saldaña

Abierta la convocatoria por el visitador Fernández se sucede la colocación de edictos en Liendo, Junta de Voto, villas de Bilbao y Balmaseda, Junta de las Siete Villas y en la ciudad de Vitoria. Tan significativos resultan los emplazamientos escogidos como el sistema empleado en la fijación de los traslados. El 3 de Agosto lo efectúa el escribano Felipe de Bolde a las puertas de la iglesia parroquial de Liendo. Se encuentran presentes como testigos Lucas del Nobal y Bernardino de la Ysequelle Bolde. El 9 del mismo mes el escribano Jerónimo de las Suertes Buega certifica la comunicación hecha en el ayuntamiento de la Junta de Voto; como testigos asisten Francisco González y Lucas de Fontecilla, vecinos de la villa de San Mamés, Andrés de la Tijera y Esteban de Bueras, vecinos de Secadura y Padiárniga respectivamente, todos ellos maestros de carpintería. La fijación en emplazamientos cántabros finalizará con el realizado por Pedro de Argos, escribano del número y ayuntamiento de la Junta de las Siete Villas, en la audiencia pública de dicha Junta el 18 de Agosto, dan fe el cantero Pedro de Argos y Simón de la Casanueva. Previamente a éste los días 11 y 15 se efectúan los llamamientos en Bilbao, en un pilar del cementerio de la iglesia de San Antón, y en Balmaseda. El último traslado del que tenemos noticia se fija el 19 en el portal de la correría de la ciudad de Vitoria, lugar habitual para estos comunicados, estando presentes como testigos Martín de Amézaga y Andrés Martínez del Campo⁶². Parece claro que era práctica habitual el que la fijación de edictos sobre remates de obras fuese un acto certificado ante notario y con la presencia de artistas como testigos. Lo cierto es que éstos no se citan en algunos de los casos presentados, desconociéndose en otros su dedicación; no obstante las connotaciones que conllevan apellidos como Nobal, Isequilla –con el que creemos debe identificarse el Ysequelle señalado– o Casanueva, hacen que pensemos en una faceta artística.

Efectivamente, la traza y condiciones admitidas fueron realizadas por Pedro de Hozejo, único maestro que presentó un proyecto para dicha preceptoria. Con ellas se afrontó el remate en la fecha señalada. Actuó como juez el licenciado Francisco Barajo de Haedo y estuvieron presentes D. Antonio Hurtado de Salcedo y Mendoza, alcalde ordinario de la villa, su sargento mayor Valentín de Arechaga, D. Juan de Llano Velasco y otros vecinos, además de todos los maestros arquitectos, canteros, yeseros y carpinteros que acudieron. Tras la lectura de las condiciones y la exhibición de la traza se encendió una candela y comenzaron las posturas⁶³. La cantería, en la que se incluían también las labores de yesería, se remató en Domingo del Campo *“maestro arquitecto de cantería y albanería”* vecino de Liendo quien se obligó a cumplir todas las condiciones, seguir la traza y acabar la obra en un plazo de dos años a partir de este remate. De los 8.000 ducados en que Hozejo puso la cantería en las condiciones, del Campo hizo la postura definitiva por 24.600 reales. Lo sustancial de dicha baja muestra la competitividad del mercado artístico del momento. Ofreció las fianzas solicitadas, presentando como fiadores a Francisco de la Calle y Juan Gómez, quienes fueron abonados para mayor seguridad por Juan Pérez de Villabear, Pedro del Campillo y Juan de Palacio, todos maestros arquitectos vecinos de Liendo y quizá miembros de una misma cuadrilla⁶⁴.

62 A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1393 Op. Cit. Fols. 132 vto. a 135.

63 A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1393 Op. Cit. Fol. 141 vto. donde se narra el remate celebrado el 20 de Septiembre de 1653.

64 A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1393 *“Dom^o del campo v^o de liendo = pral fran^o de la calle y Juan Gomez v^o del mismo valle sus fiadores. Los abonan Juan p^z de Villa bear v^o de liendo y p^o del campillo Y Jⁿ de palacio v^{os} del mismo lug^o”* 21 de Septiembre de 1653, (e) Pedro de Fica Alegria, Fols. 142-143. Se trata de la escritura de obligación entre Francisco de Zenarro, que se compromete a pagar los 24.600 reales y Domingo del Campo, quien se obliga especialmente a algunas condiciones y ofrece fiadores. En ella se nos informa que la traza está firmada por el licenciado Francisco Barajo de Ahedo, el patrón Zenarro y Pedro de Hozejo, que es quien la hizo.

Por su parte la carpintería fue rematada por Pedro de Palacio, maestro carpintero vecino de Balmaseda, en 9.800 reales de vellón. Dió por fiadores a Juan de Berastegui, maestro entallador y a Juan de Llano, comprometiéndose a llevar la carpintería pareja a la obra de cantería. La terminaría en el plazo de dos años y medio y recibiría su importe en cuatro pagos entregados cada medio año⁶⁵.

Desconocemos la fecha exacta en que los patronos iniciaron las gestiones para la erección del colegio, pero sabemos que al menos desde 1651 se estaban aprontando materiales para su fábrica. El convenio que el 13 de Octubre realizó el maestro Andrés de la Pedriza, vecino de Somo en la Junta de Ribamontán, con Francisco de Zenarro para sacar, desbastar y poner en perfección toda la sillería necesaria, lo demuestra. Un mes después del remate este maestro tenía entregadas 3.366 baras y media de piedra sillería. Fue reconocida y medida por Pedro de Hozejo y Francisco de la Riva Velasco, maestros canteros nombrados por ambas partes el 24 de Octubre de 1653. De la Pedriza recibirá por ello 15.832 reales y medio⁶⁶. Con dicho convenio los patronos se anticipaban a la cláusula número ocho del condicionado compuesto por Hozejo, y que les asignaba la obligación de poner todos los materiales necesarios a pie de obra. El maestro rematante sólo se encargaría de la manufactura. Esta quedaba precisada en las trazas y condiciones, proyecto concebido inicialmente en once capitulas y que sufrió leves añadidos posteriores, probablemente en el momento del remate dado su carácter puntualizador o de ajuste en última instancia.

Obligado a nuestros propósitos resulta el análisis, cuando menos parcial, de este condicionado. En primer lugar hemos de puntualizar la no pervivencia del aparato gráfico que definía la obra. Las precisas indicaciones que se nos proporcionan hacen mención a varias plantas, correspondientes a los distintos pisos, y a los alzados de las cuatro fachadas en que se desarrolla. Junto al enunciado teórico, sirve la magnitud y alcance de las trazas para valorar la capacitación técnica y profesional de Pedro de Hozejo, maestro prácticamente desconocido en la actualidad y cuyo silencio no puede mantenerse en adelante. Según declaración propia, fueron quince los días empleados por este maestro, vecino de Matienzo en el Valle de Ruesga, para la confección del proyecto presentado. Su relación con los patronos se muestra directa, tanto con D^o. Lope de la Piedra, como con Zenarro, a quien denomina *agente* de la fábrica. Son ellos quienes estiman el costo del plan en lo que les toca en 200 reales⁶⁷. Como

65. A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1393 *"Memoria de la disposicion del a carpinteria y entalladuria del seminario Remitiendome a la traza que se eligiere para La canteria pues a de ser plantada sobre la dha canteria La carpinteria y pues a de ser Remate de por sí de con la canteria"*, 20 de Septiembre de 1653, (e) Pedro de Fica Alegría, Fols. 144-145. Además del condicionado relativo a la carpintería se incorporan todas las posturas de su remate, así como la obligación y fianzas de su rematante. Francisco de Zenarro es quien se obliga a pagar los 9.800 reales en cuatro pagos.

66. A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1393 *"Carta de pago que da Andres de la Pedriza por la piedra silleria para la fabrica del colegio"*, 28 de Octubre de 1653, (e) Pedro de Fica Alegría, Fol. 180. Aunque es ahora cuando se otorga la carta de pago por Pedriza, la medición y declaración de los maestros Hozejo y De la Riva Velasco, tuvo lugar el 24 de Septiembre. Según su informe se debían a Andrés 16.832 reales y medio, pero se le rebajaron mil reales por no haber dado el despojo de la piedra. Nuevamente es Zenarro quien hace frente al pago.

67. A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1393 *"Condiciones con las cuales sea de azer un colegio para estudio en esta jurisdiccion De balmaseda siendo Dios serbido aonor Y onrra de nuestro Señor en el sitio que llaman el campo a la esquina en pasando La puentezilla a mano derecha Junto a un aroyo quepasa pegado a dicho sitio"* (e) Pedro de Fica Alegría. Fols. 139-141.

Aunque son varias las condiciones que hacen referencia a D^o Lope de la Piedra como patrón, solamente a Zenarro se le otorga, además de esta calidad, el título de *agente* de la obra. Es también su firma la única estampada al final del condicionado en representación de los patronos.

resulta habitual diseño y teoría se complementaban intensamente. Debiendo prescindir del primero, observamos que, la segunda no hace sino trasladar al papel el proceso de fábrica que había de seguirse. Comienza ocupándose de la cimentación y aborda, fijada esta, la paulatina erección del edificio en plantas y alzados hasta llegar a las cubiertas. Finalmente se precisarán aquellas cuestiones económicas y profesionales que rodearán el proceso. Pasemos a puntualizar lo más destacable.

Examinando rigurosamente lo planteado por Pedro de Hozejo nos encontramos con la materialización de un estudio, cuyas medidas desconocemos, por remitirlas a las de la traza, en el que las alusiones a patios interiores y la erección de su alzado en dos únicas plantas, además de otros detalles como la formulación de las fachadas y portada principal, nos llevan a revisar la atribución mantenida a este maestro del edificio ya descrito como la actual preceptoría. Lo que en este condicionado se formula es lo que luego, con modificaciones, convirtieron las clarisas en su residencia claustral, es decir, lo que hoy conocemos como el convento. Son varias las certificaciones que apoyan esta afirmación. Además de la fisonomía general que se desprende del documento, resulta muy gráfica la alusión al alzado de la primera planta. Es en su delantera donde se sitúa la *"puerta preñçipal y sus pilastras con sus basas Y capiteles y moldura"*, además de las cuatro ventanas refagadas que mostraba la traza, siendo toda la fachada *"desilliería bien labrada y atran chantada como conbiene tomando sus ligaziones"*⁶⁸. Del cotejo entre la descripción y el alzado de la fachada del convento se deduce la perfecta identificación. Aunque las ventanas sufrirían una merma sustancial en su luz con motivo de la adaptación a clausura del edificio, la portada conservó todo el carácter del arquivado acceso toscano. Las modificaciones en las luceras se observan también en la planta superior.

Clarificadora resulta también la condición que marca la realización de un patio interior en el *"quese aga y plante el zaguan con sus plastras quadradas con sus Resaltos çañas y se lebantaran todo el alto que es neçesario para rrezebir unos tirantes deun pilar a otro degandolos rrematados con sus capiteles toscanos de binola"*⁶⁹. En su centro se construiría un pozo con el oportuno encañado y tronerías. No hacen sino reforzar nuestra teoría el alzado de los otros tres lienzos o fachadas en mampostería, con las ventanas y puertas que marcaba la traza y con las esquinas bien atadas, *"cogiendo sus ligazones como es arte"*. Se pone especial cuidado en la definición de las ventanas. Han de ser bien labradas *"sinrrefaga dura"* y disponerse a cordel con la mampostería. Levantada la primera planta se abordaría la segunda, determinando la traza su alzado y divisiones. Lo más interesante en ella es nuevamente el zaguan o patio donde se dispone un antepecho de ladrillo de medio pie de grueso y 4 pies de alto *"degandolo rematado a este alto con su madero entrepostes Y postes y ochavado por ariba = queaga antepecho Y lo demas de alto quedara abierto"*. Su funcionalidad en un colegio era manifiesta *"Dara luz dichos transitos y patios por donde los estudiantes se pasien y estudien en tiempo que llueba y Hace mal tiempo sin que salgan afuera al campo"*⁷⁰. El remate del edificio ha de ser en cornisa a nivel por todo el perímetro y sobre ella los tejados, que junto a suelos trilladeros, puertas y ventanas, eran obligación del maestro rematante de la cantería.

68. A. H. P. V. Balmaseda, Op. Cit. Condición 2.

69. A. H. P. V. Balmaseda, Op. Cit. Condición 3.

70. A. H. P. V. Balmaseda, Op. Cit. Condición 5.

En los aspectos económicos se precisan los pagos en tercios. El primero una vez proporcionadas las fianzas, el segundo al realizar la imposta del primer cuerpo, y del último se entregaría la mitad para echar los tejados y la otra mitad una vez finalizada la obra y median-do declaración de un *“maestro perito en el arte que comprenda dicha traza”*⁷¹. Dichas libranzas habían de entregarse en Balmaseda, de lo contrario se pagaría al maestro el tiempo que ocupase en el desplazamiento. Las responsabilidades de ambas partes contratantes son claras, no obstante se insiste en sus obligaciones advirtiendo al maestro de que en caso de encontrar alguna tara durante el proceso se le anularán los pagos. Correrá por cuenta de D^o. de Lope el satisfacer cualquier demora causada al maestro y sus oficiales por falta de materiales. Queda como obligación compartida el sufragar el costo del proyecto en toda su amplitud, es decir, las trazas, estancias de Hozejo, etc. Al rematante se le imponen 200 reales por este concepto. Idéntica cantidad más los gastos de los quince días que estuvo Pedro en la villa, es lo señalado para el patrón de motu propio. Síntoma de la confianza puesta en el tracista por los patrones es su elección, el 24 de Septiembre, para medir y tasar la sillería sacada por Andrés de la Pedriza para la fábrica. Dos días más tarde Hozejo, quien se declara *“maestro arquitecto de cantería”* da carta de pago a Francisco de Zenarro por valor de 450 reales. Ahora se señala que 300 corresponden a la traza y condiciones del seminario y los 150 restantes por el desplazamiento a la villa para estudiar el terreno y hacer dicha traza, medir la piedra y asistir al remate⁷². Es necesario puntualizar la totalidad de aspectos que conlleva la concepción del de Matienzo, a quien debemos también las condiciones de la carpintería del edificio⁷³. Fundamentalmente se concibe en función de la cantería, pero también recoge la formulación de balaustres, escaleras, puertas y ventanas, estableciendo una selectiva elección de materiales en la que destacan el roble y el nogal.

Teniendo en cuenta lo expuesto, no parece posible seguir manteniendo la atribución de la actual preceptoría a Hozejo, quien al concebir el colegio como un edificio cuadrado, con patio interior que ordenase en cuatro lienzos las distintas oficinas y aulas, estaba sentando las bases de la futura *clausura*. Dicha teoría nos lleva a precisar que cuando el 11 de Mayo de 1663 el arzobispo Payno concede licencia a Francisco de Zenarro para que continúe y finalice la construcción del convento, contando para ello con el informe del 10 de Julio de 1662, ya se habría realizado el edificio de la preceptoría, y sobre el colegio trazado por Pedro de Hozejo se habrían ejecutado las reformas oportunas a su conversión en clausura⁷⁴. Las referencias son claras, afirmándose que la obra de enseñanza estaba puesta en marcha con anterioridad y que la fundación del convento *“tiene estado de poderse ejecutar por tener cassa muy dezente y Capaz para ello como lo bio y rreconozio el D^{or}. D. Pedro Hd^z. del pulgar Juez de bessita”*. El presente testimonio no deja lugar a dudas. El convento se establece sobre una construcción preexistente, la inicial preceptoría. Su transformación al régimen de clausura no debió exigir demasiado esfuerzo y por supuesto conllevaría un gasto mucho menor que el realizar un convento de nueva planta. Previamente a su conversión debió levantarse el más modesto desarrollo de la preceptoría. La ubicación

71. A. H. P. V. Balmaseda, Op. Cit. Condición 9.

72. A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1393 *“P^o de oceo V^o de ruesga en matienzo da carta de pago al s^f fran^{co} de cenarro...”*, 26 de Septiembre de 1653 (e) Pedro de Fica Alegria, Fol. 162.

73. A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1393, Op. Cit. (65).

74. A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1397 *“Escrittura del conbento de ss^{ta} Clara con la uilla cau^o y patronos”*, 4 de Noviembre de 1666, (e) Pedro de Fica Alegria, Fols. 289-320 donde se incorpora todo el proceso de fundación, licencias y concordias acaecidas en la constitución del convento. Vid. los trámites de la licencia del arzobispo D. Antonio Payno, dada en Burgos el 11 de Mayo de 1663, Fols. 291-293.

de ambos elementos a los extremos del templo y coherentemente alineados con él, demuestra la existencia de un plan global previo, cuyo impulsor más decisivo es el patrón y agente Zenarro. Es éste quien encarga a Marcos de la Pedrosa y Juan de Berastegui, maestros de cantería y carpintería respectivamente, una declaración sobre el estado de la casa y convento que se había construido. Se trata del ya citado de Julio de 1662, en el que tras un examen ocular describen la configuración del convento⁷⁵.

El informe de ambos maestros tiene un valor doble, ya que va más allá de la simple descripción y contabilidad de aposentos con sus respectivas medidas. Constituye un tratado de la estructura y dependencias que deben regir y existir en todo convento de religiosas franciscanas. Su enunciado demuestra la sujeción al esquema benedictino que ya veíamos asimilado en Gordexola y el cumplimiento de los preceptos canónicos, prescritos tanto desde el poder arzobispal, a quien se dirige dicho informe, como desde la propia Orden Franciscana en sus Constituciones Generales y Estatutos Municipales. Domingo de Gordón, notario apostólico, da fe y testimonio del reconocimiento. Este se comienza por la *quadra* para el dormitorio, las celdas y oficinas, prosiguiéndose con la inspección de la *quadra* reservada para iglesia hasta que se fabrique el templo principal, el claustro y su zaguán. Se termina con las dependencias comunes como el refectorio y locutorios, para pasar a los servicios, granero, cocina, recocina, horno y enfermería. Como dimensiones generales se proporciona una anchura de 94 pies para la fachada delantera y una largura de 135, señalando la existencia de una huerta de 1870 brazas y la cuantía global de las rentas del convento. La obra está seca y las celdas y demás dependencias completas y aptas para alojar en ellas a una comunidad religiosa. No obstante, en la concesión de licencia del arzobispo Payno en 1663 lo que se otorga a Zenarro es la facultad de proseguir la fábrica, estorbada por la villa y su cabildo religioso, *“sin yncurrir en pena alguna”* hasta su terminación. La licencia final y por lo tanto la facultad de fundación se pospone a un previo examen ocular, in situ, del arzobispo.

El deseo de culminación que muestra Zenarro no podrá verse cumplido hasta 1666, año en que D. Enrique de Peralta y Cárdenas, arzobispo de Burgos, da la aprobación y licencia para la fundación y ordena que *“empiecen a fabricar y haçer Yglesia Competente segun y como esta hecha la traca... y decente con su Coro alto y Vajo y su silleria en cada uno y con sus Rexas su retablo en el altar mayor y en sus dos colaterales...”*⁷⁶. El 3 de Noviembre, tras la obtención de todas las licencias necesarias y la realización de concordias con los cabildos de la villa, las religiosas toman posesión de su convento e inician la vida monástica. Los controles a los que el arzobispo sometió la construcción aseguraron la perfecta ortodoxia para la clausura. Por las descripciones aportadas por Pedrosa y Berastegui en su informe de 1662, así como por las dimensiones generales de la clausura, intuimos que además del núcleo cuadrado inicial del colegio para estas fechas ya se habían añadido las dos prolongaciones o cuerpos que rompen la regularidad del diseño de Hozejo. Su orientación interior, hacia la huerta, nos habla, además de las referencias indirectas que poseemos, de una dedicación a servicios, cocinas, granero y establos sobre todo. Si bien, el añadido que se alinea con la fachada este del primitivo colegio, cubre en su parte alta necesidades de habitación. Por lo demás la clausura responde a los mismos principios de ordenación que en

75. A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1397 Op. Cit. Dentro de la licencia de Payno se introduce este informe requerido Zenarro y realizado por los maestros Marcos de la Pedrosa y Juan de Berastegui, que a continuación desarrollamos más minuciosamente. Su existencia fue señalada en primera instancia por María Dolores del MONTE, *“Iglesia de Santa Clara...”* Op. Cit. p. 6.

76. A. H. P. V. Balmaseda, Leg^o 1397 Op. Cit. vid. Fol. 309 la aprobación del arzobispo Enrique de Peralta Cárdenas de la concordia entre los cabildos de la villa y los patronos, y las modificaciones que impone a las mismas.

Gordexola. La dedicación a servicios, oficinas y dependencias comunes en la planta baja, mientras que el primer piso se reserva a la habitación y distribución de celdas con alternancias de sala de labor, ropero, etc. Frente al desarrollo concentrado del conjunto de Santa Isabel en Gordexola, Balmaseda presenta un reparto lineal en tres unidades diferenciadas, la preceptoria, el templo y la residencia conventual, que responden a las dos funciones, docente y religiosa, que marcó el fundador en su testamento. Las fachadas principales, orientadas al sur, se asoman al camino hacia Burgos y Cantabria, adquieren todo el protagonismo de un complejo que por sus especiales características no dudamos en calificar de excepcional dentro de nuestro patrimonio artístico. Su conservación tras el abandono de las religiosas ha motivado la transformación de su funcionalidad y por lo tanto estructura interna, motivo por el que no realizamos una aproximación más profunda a su fisonomía. Fisonomía prototípica de lo conventual, como demuestran su iglesia y la clausura ordenadas funcionalmente en torno a un claustro abierto en arcadas sobre pilastras en su primer cuerpo, y cerrada con ventanas en el segundo.

Un último aspecto a desarrollar es la potencia que como fuerza de producción demuestran los maestros cántabros en el remate de la cantería del colegio encartado. Su masiva asistencia era de preveer teniendo en cuenta todos los factores que definen el mercado artístico en Las Encartaciones, sin embargo, dada la fijación de edictos en Bilbao y Vitoria, además de en la propia Balmaseda, no deja de sorprender el eclipse que acusa la cantería vasca en esta zona. Hemos de reseñar aquí que de los veinte maestros canteros que pujan en el remate que nos atañe, tan sólo uno, Pedro de Barasorda, se declara vecino de Bilbao. El es quien realiza la primera postura abriendo las bajas de los 8.000 ducados de salida a 7.900. Será su única aparición quedando totalmente anulado por la competitividad de los cántabros. Si bien la documentación no resulta escrupulosa al máximo y deja sin aclarar alguna de las procedencias de éstos, un examen de lo conocido muestra, como era previsible tras la estratégica colocación de los edictos de proclamación de la obra en alguno de los puntos más relevante para el panorama artístico del Corregimiento de las Cuatro Villas, la masiva asistencia de los artífices del Concejo o Valle de Liendo y de los trasmeranos. Entre éstos últimos destacan los procedentes de la Junta de Ribamontán. Puramente testimonial es la presencia de otros concejos como el del Valle de Ruesga, jurisdicción del Corregimiento de Soba, Ruesga y Villaverde, que representa Pedro de Hozejo. Su aparición en la puja no deja de ser singular, ya que tras haber establecido un precio de salida que se supone razonable, llega a bajarlo sustanciosamente ofreciendo quedarse con la obra por 30.000 reales⁷⁷.

Incorporaremos con mayor precisión las personalidades en relación a sus procedencias, para poner de manifiesto las aseveraciones citadas y dar a conocer algunos de los artífices integrantes del proceso, cuya mera presencia constituye una aportación al ser anónimas sus entidades artísticas. Entre los maestros procedentes de la Junta de Ribamontán destacan los de Somo, localidad de la que acuden Pedro de Montesomo Velasco, Martín de la Pinilla, Francisco de Montesomo, Francisco de la Fuente y Andrés de la Pedriza. También están representados Galizano, con Francisco de la Riva Velasco, y Pontones, con Pedro del Solar. Como accidental podemos calificar la presencia de Francisco de Cueto, vecino de Guemes en la Junta de las Siete Villas, que viene a reforzar la autoridad de los trasmeranos. Más reducida que la trasmerana es la presencia de los canteiros de Liendo Pedro de la Biesca, Pedro del Campillo, Juan Gómez y Domingo del Campo,

77. A. H. P. V. Balmaseda, Legº 1393 Op. Cit. (67). El enunciado de las condiciones se amplía con las posturas del remate hasta su adjudicación.

pero a la postre se revelará como la de mayor peso, por ser uno de ellos en quien se remate la obra. Otros canteros asistentes cuya vecindad no se recoge son Juan de la Vega Herrera, Andrés de Jorganes, Blas y Marcos de la Pedrosa, Martín de la Puente y Lorenzo de la Secada. El simple enunciado de artistas y procedencias nos revela la importancia del factor de vecindad y su protagonismo como elemento de cohesión de las cuadrillas, dejando traslucir además otros vínculos de carácter familiar cuya relevancia ya ha sido puesta de manifiesto⁷⁸. La preponderancia de los cántabros se aprecia con parecida rotundidad en el remate de la carpintería adjudicada a Pedro de Palacio, quien a pesar de declararse vecino de Balmaseda, bien pudiera acusar un origen cántabro. En este remate parecen intervenir nuevamente los ya citados Juan González y Francisco de la Puente. Y excepto el vasco Juan de Verastegui, fiador de Palacio, el resto de los participantes parecen cántabros. Son Pedro de la Puente, Bernabé de la Gandara, Domingo Martínez, Domingo de Aguilera, Simón de Rebollar, Pedro de Sopena, Bernabé Martínez y Pedro de Romaña.

* * *

Llegado el momento de concluir este análisis, cuya preocupación fundamental era la de profundizar en el conocimiento de las personalidades artísticas que hicieron posible la identidad morfológica de los cenobios franciscanos de Balmaseda y Gordexola, creemos haber cumplido nuestro objetivo. Los procesos constructivos aportados han ratificado el protagonismo de los cántabros en Las Encartaciones. Aquí hemos reclamado para Juan de Hernando, José de la Cueva y Pedro Fol. de la Iseca la realización material de la fábrica templaria de Santa Isabel de Gordexola. Su concepción teórico-artística por el tracista fray Lorenzo de Jorganes, aunque posible, no permite un posicionamiento rotundo hasta la aparición de nuevos y mejores testimonios que los que poseemos. Importante nos parece también la asignación conceptual de la fábrica conventual de Balmaseda a Pedro de Hozejo, maestro prácticamente desconocido que se nos revela como un capacitado director artístico desarrollando el proyecto de un colegio que, por su planteamiento formal, constituirá el marco adecuado para su posterior reconversión en clausura. Su construcción, ligada desde ahora con Domingo del Campo y Pedro de Palacio, sufrirá una serie de transformaciones a comienzos de los años 60 del siglo XVII. Quizá debiéramos relacionar estas modificaciones con Marcos de la Pedrosa y Juan de Berastegui, maestros cantero y carpintero respectivamente, que, a petición del agente y patrón de la fábrica, Francisco de Zenarro, efectúan el informe sobre el estado de la transformación en clausura. Resultaría lógico que Zenarro encargase el informe sobre el estado y configuración de la clausura a los maestros que la llevaban a cabo. Sin embargo, reconocemos que éste es un aspecto por concretar en futuras aproximaciones, ya que el profundo y detallado conocimiento que demuestran puede deberse exclusivamente a un minucioso examen de la obra.

Remates, fianzas, cartas de pago, etc., reclaman un peso decisivo para los maestros canteros del Valle de Liendo en ambos monasterios, peso que rebasa el ámbito de lo constructivo extendiéndose como ya ha sido demostrado a la retabística. Fundamental resulta la actuación de Francisco Martínez de Arce en los retablos mayor y colaterales de Balmaseda, o su presencia, hasta ahora sólo con carácter de atribución, en los colaterales de Gordexola. De lo visto, así como de la intervención de Francisco Antonio de San Pedro, Fernando de

78. Begona ALONSO RUIZ, *El Arte de la Cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*, Universidad de Cantabria, 1992, pone de manifiesto la importancia del factor "procedencia", junto a los vínculos profesionales habituales en el comportamiento artístico de los canteros de la Junta de Voto.

Fontagud, José Vélez de Pomar, Francisco de la Cuesta Arnuelo y Luis de Camino Martínez en el retablo mayor de Santa Isabel de Gordexola, que ya señalamos, se desprende que son los cántabros y más en concreto los trasmeranos, quienes impulsan decisivamente la configuración artística de estos cenobios. Monasterios, que como ya tuvimos ocasión de comprobar en el panorama emblemáticamente esbozado en la introducción, no son sino un reflejo de lo que ocurre en Las Encartaciones. La potencia y competitividad que adquieren estos artífices cántabros en la segunda mitad del XVII en el territorio más occidental de Bizkaia, eclipsa, en un porcentaje tremendamente elevado, una cantería vasca o vizcaína que no adolece de buenos y capaces representantes. Brevemente enunciamos algunos de los factores que creemos causantes de dicho fenómeno. No obstante, semejante comportamiento reclama un análisis global que, basado en el compendio de todos los particularismos existentes, permita establecer sólidamente todas las relaciones causales que motivan el efecto mencionado.